MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07199 4024

Segnitz, Eugen
Max Reger

ML
410
R2553

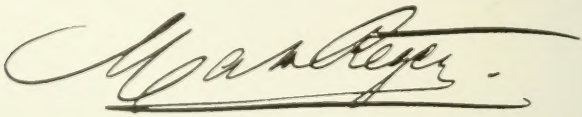
Max Reger

Eine Reihe Biographien
herausgegeben von Dr. Joh. Hohlfeld

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/maxregerabrissse00segn

Nach einer Originalaufnahme d. Hofphotogr. E. Hoenisch, Leipzig



Max Reger

Abriß seines Lebens und Analyse seiner Werke

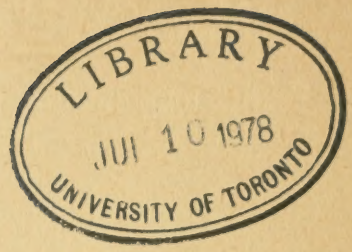
Von

Eugen Segnitz

Mit einem Bildnis

1922

Historia-Verlag Paul Schraepler in Leipzig



Copyright by Historia-Verlag
Paul Schraepler in Leipzig 1922

ML
410
R25S3

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Arthur Nikisch

zugeeignet

Vorbemerkung.

Seit Jahren ging der Kampf um die Beantwortung der Frage: „Was dünket euch um Reger?“ Und allmählich beginnt sich nun, nach des Meisters Tode, eine Literatur um seine Person und sein Werk zu bilden.

In einem tief empfundenen, liebenswerten Schreiben vom 19. Februar 1904 aus München nannte mich Reger einen der „Aller-, allerersten, welche, drei wenige, sehr wenige Herren, meinem Schaffen von Anfang an Gerechtigkeit und Anerkennung nicht versagten“.

Wer damals, einige Jahre vor des großen Künstlers Abscheiden, sich solchen Ruhm erwarb, hatte vorher wahrlich keine Ursache, um Spott und Hohn zu sorgen. Wer Reger vertrat, lief Spießruten. Auf der einen Seite standen die Konservativen, auf der andern die Liberalen. Beide mochten sich noch so spinnefeind und miteinander uneins sein, in dem einen Falle fanden sie sich in ihrem Hasse zusammen. Die einen sagten, der betr. Unglücksmensch von Schreiber sei ihnen zu reaktionär geworden, die anderen aber hielten ihn für einen dem Fortschritt abhold Gesinnten.

Sie hatten beide recht; jeder nach seiner Art. Denn dieses Mal lag die Wahrheit wirklich einmal in der Mitte. Aber das Toben und Zetern der Widersacher bewies nur evident das Eine, daß es sich wieder einmal um einen wirklich Großen in der Kunst handelte.

So legt der Verfasser in den nachfolgenden Blättern nochmals ein Bekenntnis ab zu Max Reger, nachdem er fast

ein Vierteljahrhundert lang über ihn geschrieben. Ohne jenes ehrende Zeugnis, das dem Autor bei der Durchsicht alter Briefschaften wieder vor Augen kam, wäre dieses Reger-Buch gewiß nicht geschrieben worden. Mit Dank wurden einige Vorlagen benutzt, nämlich Hermann Ungers, vor allem dem Menschen Reger in Liebe gerecht werdende Monographie, ferner das Neujahrsblatt 1917 der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich (Max Reger von Ernst Isler) und das Reger-Heft der „Neuen Musikzeitung", Stuttgart-Leipzig 1916, 22. Juni.

Man verlange keine unbillige Objektivität. Denn der Autor hält es mit der Goetheschen Reflexion: „Kenne ich mein Verhältnis zu mir selbst und zur Außenwelt, so heiße ich's Wahrheit. Und so kann jeder seine eigene Wahrheit haben, und ist doch immer dieselbige." Wie auch der alte Humanist und Historienschreiber Sebastian Frank hier die Rolle des Rechtsbeistandes übernehme: „Der verruft mich für einen Sonderling, der für einen Sektierer, der für einen Wiedertäufer, so doch meinem Genio ganz zuwider ist, und ich mich bishero von Gottes Gnaden so unparteiisch gegen jedermann gehalten habe."

Leipzig, im September 1921.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung	11
Max Reger	16
Des Künstlers Leben	21
Von Max Regers Musik	28
Die Klavierwerke	37
Max Reger und die Orgel	46
Von der Kammermusik	55
Regers Orchestermusik	76
Von Regers Gesangsmusik	96
Vom Menschen Reger	103
Von der Regernachfolge	116
Schluß	120
Register	123

Einleitung.

Es gab eine Zeit, da brauchte man nur den Namen Max Reger auszusprechen, um sofort alle, die etwa in St. Cäciliens Namen sich versammelt hatten, in zwei Parteien zu spalten. Und fingen an, sich bitter zu befehden und, je nachdem, einander verschrobene Überhobenheit oder ultrakonservatives Sitzfleisch zum Vorwurf zu machen.

Denn immer hebt das alte Spiel von neuem an. Sonst wäre der würdige Herr Thomaskantor zu Leipzig, Johann Sebastian Bach, nicht auf gar so lange Zeit hin in Vergessenheit geraten, sonst hätte man einem Mozart ob der Querstände in seinem C-Dur-Streichquartett nicht empfohlen, seinen Wohnsitz im Irrenhause aufzuschlagen, und eines Beethoven leidvolle Taubheit nicht als Kriterium der Werke seiner letzten Schaffenszeit benutzt, also jener Kunstprodukte, die den Anbruch der neuen Zeit, eben unserer eignen, ankündigten. Erinnern wir uns der mannigfachen Kreuz- und Feldzüge Hanslicks und der Kämpfe Wagners gegen seine Mit- und Umwelt, bis in die Wahnfriedtage hinein, die sich immer von neuem der endgültigen Erreichung seines idealen Zieles entgegenstellte. Auch Franz Liszt hätte in seinem Leben, das so gänzlich erfüllt war von steter Opferbereitschaft für andere, manche frohe Stunde mehr gehabt, und Anton Bruckner gewiß durch zahlreichere Aufführungen seiner gewaltigen Werke zu seinen Lebzeiten künstlerisch mancherlei gewonnen, wäre man beiden Meistern mit bereitwilligerem Verständnis entgegengekommen. Oder hat man sich nicht auch um der

beiden Klavierkonzerte von Johannes Brahms willen, die „gegen" das Orchester geschrieben sein sollten, schier die Köpfe eingerannt im konservativen Lager? wo man auch schwer zu ächzen begann, als einige mutige Leute sich an Brahms-Abende heranwagten?

Aber trotz allem — es ist eine alte, durch den geschichtlichen Verlauf genugsam beglaubigte Tatsache, daß die bedeutendsten Meister sich nur ganz allmählich Bahn gebrochen haben und daß gerade ihre Werke am längsten und oft genug auch am schmählichsten verkannt worden sind.

Das vorstehend Gesagte gilt auch von dem Manne, dessen Leben, Taten und Meinungen die folgenden Blätter füllen. Der Widerstand gegen Max Reger war um so sonderbarer und verwunderlicher, um nicht zu sagen absurder, als der Künstler ja so recht eigentlich aus den Reihen der streng Konservativen hervorgegangen war und seiner gesamten Kunstanschauung und künstlerischen Betätigung entsprechend zu ihnen selbst gehörte. Es war ihm bestimmt, unter den Repräsentanten des musikalischen Absolutismus der erste zu werden, unter allen Umständen einer jener, nur von Zeit zu Zeit auftretenden Begriffsbildner. Ganz allmählich bequemte man sich dann auch, sich mit ihm auseinanderzusetzen, freilich mehr durch den ärgerlichen Umstand bewogen, weil man einfach nicht an ihm vorbeigehen konnte, und dann geschah es häufig ohne jegliche Beschwerung ästhetischer oder historischer Kritik, sondern vielmehr recht aus Herzensgrund anmaßlicher Überhebung heraus.

Und doch verkörpert die künstlerische Erscheinung auch Max Regers ein streng geschichtlich Gewordenes. Wächst sie doch allmählich aus dem Boden eines Bach, Beethoven und Brahms. In ihren tief eingesenkten Wurzeln erweist sich vordem zu Beginn diese natürliche Abhängigkeit, aber im Weiterwachsen tritt dann um so schneller die eigne Selb-

ständigkeit zutage, bis Reger eben Reger wurde und war, eben allein er selbst.

Im Jahre 1889 hatte sich Richard Strauß mit der Orchestersuite „Aus Italien" und der symphonischen Dichtung „Don Juan" von der klassischen Kunst ab- und der neuromantisch-charakteristischen zugewandt. Zwei Jahre darauf trat Max Reger auf den Plan, sehr bezeichnend für ihn mit der D-Moll-Sonate für Violine und Klavier. Wie er, hatte vor ihm in von Natur fast so gut wie gegebener Brahmsnachfolge auch Richard Strauß der Kammermusik mit seinen Erstlings- und Entwickelungswerken ein musikalisches Opfer dargebracht. Aber bald gingen beider Wege weit auseinander. Richard Strauß bekannte sich zu Neuweimar und Bayreuth, Max Reger blieb den alten Göttern treu. Gewiß hinkt jeder Vergleich, aber einer sei gewagt trotz alledem: Strauß ergab sich dem Kolorismus, Reger legte, wenn auch nicht den Hauptwert, so doch ein viel wesentlicheres Gewicht auf die Zeichnung, die Kontur; jener bestrebte sich bei weiterem Fortschreiten mehr und mehr, die alten Formen nicht gerade zu beseitigen, wohl aber sie zu überwinden, dieser hielt bewußt an ihnen fest und füllte sie mit neuem Inhalt. Nicht lange währte es, bis der Ruf erklang: „Hie Strauß!" — „Hie Reger!" Ein Gemeinsames aber beseelte die beiden großen Künstler: sie ließen sich durch nichts beirren, auf dem einmal beschrittenen Pfade weiter fortzugehen und sich selbst und ihrer inneren Stimme zu folgen. Mehrere Werke Max Regers wurden Richard Strauß gewidmet.

Außerordentlich interessant war es für den Zeitgenossen, zu beobachten, wie nach und nach das Interesse an Max Reger und seinen Kompositionen zunahm, deren erste im Auslande, nämlich bei Augener in London, erschienen. Dann trat ein Landsmann für den jungen Meister ein, der Münchener Aibl. Sodann wurde Leipzig der hauptsächliche Verlagsort, wo die

Firmen Forberg, Leuckart, Siegel, Peters und vor allem Lauterbach u. Kuhn Regersche Werke veröffentlichten, ebenso Simrock und Bote u. Bock in Berlin.

Allmählich gewann Reger auch im Publikum mehr Boden. Auf seinen überaus zahlreichen und oft weit ausgedehnten Konzertreisen war er als vortrefflicher Pianist wie auch exzellenter Kammermusikspieler und feinfühliger Gesangsbegleiter sich selbst der beste Propagandist, und Reger-Abende gehörten zu den markantesten Vorkommnissen im Konzertleben. Auch andere, einzelne Instrumentalkünstler wie auch Sänger und Sängerinnen, Quartettgenossenschaften und Konzert- wie Chorvereinigungen traten in immer sich mehrender Zahl für Reger ein. Noch immer gab es eine „Reger-Frage", aber auch manche aufrechte Reger-Gemeinde.

Es war damals eine interessante Zeit und die eingangs erwähnte Frage: „Was dünket euch um Reger?" ward immer wieder aufgeworfen. Freilich gingen, wenigstens eine Zeitlang, auch manche mit ihm, die vermeinten, um keinen Preis etwa nicht als „modern" Empfindende gelten zu wollen, die aber, mit Ludwig Tieck zu reden, nur „die kalten Zuschauer spielen, die eine Tragödie spielen sehen in einer Sprache, die sie nicht verstehen, und die sich nur zunicken und bedeutende Winke geben, um einer vor dem andern seine Unwissenheit zu verbergen". In Zeiten, wo verschiedene Kunstanschauungen sich einander schroff gegenüberstehen, wie zu Regers Lebzeiten, pflegen denn auch bittere Worte gewechselt zu werden. Insbesondere konnten hiervon die zum Meister stehenden Musikreferenten ein Lied singen, denn sie mußten sich in maiorem gloriam Regeri manches sagen und gefallen lassen. War doch, wie in der Folge noch dargetan werden wird, Reger selbst auf die Kritik und deren Vertreter zuweilen schlecht zu sprechen! Wir aber leisteten ihm froh und treu Gefolgschaft.

So ist denn diese Reger-Studie auch eine jener musikalischen Bekenntnisschriften, die eigentlich eine jede Biographie an sich sein soll und muß. Der Verfasser war (in Leipzig) Zeuge vieler Reger-Abende, und der Meister hatte es ihm angetan. D. h. eben nur in seinen Werken. Denn den Menschen Reger kennenzulernen, gönnte er sich, abgesehen von schriftlicher Bekanntschaft, herbeigeführt durch warme und oft wiederholte Dankesbriefe von seiten des viel befehdeten Komponisten, und ausgenommen eine flüchtige Begegnung in einem Gewandhauskonzert zu Leipzig, absichtlich nicht, vielleicht mißleitet von dem Bestreben, als Kritiker vollkommen unbeeinflußt zu bleiben. So sah sich der Verfasser, in der Folge zu seinem eignen Leidwesen, gezwungen, in dem Kapitel über Regers Persönlichkeit und Menschentum sich die Erfahrungen anderer zu eigen zu machen. Eine lange Reihe von Werken findet dafür ausführliche Besprechung, vornehmlich die, welche dem Verfasser typisch schienen für Regers Entwicklungsgang. Jedenfalls lag das lebhafte Bestreben vor, dem Leser Reger und sein Werk näher zu bringen. Gelang solches nicht allenthalben, so mag dem Verfasser des Philosophen Lichtenberg Wort zum Trost gereichen: „Die Wahrheit finden zu wollen, ist Verdienst, wenn man auch auf dem Wege irrt."

Max Reger.

Vor nun fünf Jahren starb Max Reger. Der Tod schuf zwischen dem Meister und der Welt jenen notwendigen Abstand, der erst die vollkommene Bewertung des Schaffens eines Großen ermöglicht.

Inmitten unabläßiger Arbeit mußte dieser Künstler ganz plötzlich abscheiden; ein noch Unvollendeter, dessen Seele von weitausschauenden Plänen erfüllt war und dessen Kraft keine Grenzen zu kennen schien. Ahnte er, gleich einem Mozart, Schubert, Mendelssohn und Chopin, vielleicht sein frühes Ende? Er mußte, von innerer Notwendigkeit getrieben, wirken, solange es Tag war. So entstand ein Werk nach dem andern und daher mochte es kommen, daß jene, die ihm übel wollten, ihn einen Vielschreiber nannten. Jedoch geschah solches aus völliger Unkenntnis Regerscher Arbeitsweise. Denn Regers Lebenswerk stand gewiß im Zeichen der „Fülle der Gesichte", und in ihm drängten einander die musikalischen Ideen und Gedanken und verlangten gebieterisch ihre Fixierung und künstlerische Verwertung. Aus demselben Grunde könnten dann auch Mozart und Schubert der Vielschreiberei bezichtigt werden. Wie jene so arbeitete auch Reger sehr vieles im Kopf aus, so daß die Niederschrift schließlich nur mehr mechanischer Tätigkeit gleichkam. Gleich Beethoven, der sich fast niemals genug tun konnte und ein Thema vom ersten Moment seiner Konzeption an immer und immer wieder änderte und ummodelte, bis es endlich seinem ungeheuren Willen gemäß feststand, gleich diesem Großen schuf auch Reger,

der, im Bewußtsein seiner Berufung zum Amt eines Hohenpriesters der Kunst, es mit eben dieser unendlich ernst nahm und damit zugleich ein leuchtendes Beispiel unbeugsamer Energie gab.

Seinem gesamten Wesen nach war Reger Idealist. Zeitlebens hielt er sich fern von dem oft so heftig wogenden musikalischen Parteitreiben. Damals, als der Kampf um Bayreuth und Neuweimar wütete, war er selbst noch völlig unbekannt und arbeitete in der Stille für sich. Und später, selbst zu Ruf und Namen gekommen, wußte er jeden, der mannhaft und ehrlich vorwärts strebte, zu schützen und versagte ihm niemals sein teilnehmendes Interesse.

Wenn sich Reger ablehnend verhielt jenen Richtungen gegenüber, die von den oben genannten beiden Orten ihren Ausgang nahmen, so lag dies sowohl in seiner Natur als auch in seiner künstlerischen Herkunft begründet. Max Reger stand durchaus auf dem Boden der Kunst alter und älterer Meister. Wie er, ähnlich dem großen Anton Bruckner, zuerst an der Orgel seinen Platz nahm, so wandte er sich besonders auch der Kirchenmusik zu und schuf hier, vorerst im engen Rahmen der kirchlichen Kantate, später in dem ausgedehnteren des Psalms, bedeutende, von wahrhaft religiösem Geiste durchdrungene, erhabene Werke. Gläubig überzeugter Katholik, kannte und anerkannte Reger doch niemals dogmatische Begrenzung und er beneidete den Protestantismus um den Choral, als eine Kunstform, die seinem eignen Schaffen so ungemein fördernd entgegenkam. So konnte es kaum anders geschehen, als daß Reger „die Orgelbank (nach Philipp Wolfrums treffendem Wort) wieder zum Fürstensitz deutschen Geistes- und Gemütslebens" erhob. Als Komponist für die Orgel wurde er, gewiß einer seiner höchsten Ehrentitel, der unmittelbare Nachfolger des größten aller Leipziger Thomaskantoren. Oft genug bekannte sich

Reger begeistert und demütig in Einem zu Johann Sebastian Bach und nannte ihn das Alpha und Omega, den Beginn und Schluß der Musik. An ihm wurde und erstarkte er, und indem er dessen Orgelwerke studierte, ward er selbst ein Selbständiger und Eigner, einer der erstaunlichsten Fugenmeister deutscher Art. In Reger lebte die Treue zur Form, die er mit neuem subjektiven Inhalt zu erfüllen wußte, und die zugleich seiner Hinneigung zu vielfach verschlungener polyphoner Ausdrucksweise unerschöpfliche Nahrung zuführte. In Max Reger erstand auf der Orgelbank ein zweiter Sebastian Bach.

Die unumstößliche Überzeugung von der Notwendigkeit der musikalischen Form und die hiermit aufs engste verbundene, ihr zugleich entspringende Vorliebe für die polyphone Schreibweise führte Max Reger auch auf das Gebiet der Kammermusik. Gerade hier, im Bereiche des künstlerisch Intimen, hat er, auch nach einem Johannes Brahms als dem berufenen Fortsetzer Beethovenscher Kammermusik, das Wertvollste innerhalb seiner Zeit dargeboten, in einer Epoche, die ihre Kräfte zersplitterte und mit ihrem Hang zur Problematik gewiß nicht viel, wohl aber vielerlei hervorbrachte. Was so vielen derzeitigen Notenschreibern fehlte, nannte Reger sein eigen, nämlich die Kraft und Möglichkeit seelischer und geistiger Konzentration, ohne deren Vorhandensein und Mitwirkung die kammermusikalische Produktion ja ein Unding ist.

Stark angefochten, und in diesem Falle allerdings des öftern gewiß zu Recht, wurde der Lyriker Reger, dem man in erster Linie vornehmlich Geschmacklosigkeit in der Auswahl seiner dichterischen Vorlagen vorwarf und ihm ferner auch bitter anrechnete, die Instrumentalbegleitung seiner einstimmigen Gesänge und Lieder oft in polyphoner Beziehung gar zu stark belastet zu haben. Nimmt man jedoch die Singstimme und ihre Pianofortebegleitung als ein kleines Ge-

samtkunstwerk an, dessen Faktoren immer ineinandergreifen und zugleich sich ergänzen, so wird man mindestens letzteren Vorwurf als hinfällig erachten, wenn auch dem ersten beipflichten müssen. Jedenfalls aber ist die Tatsache anzuerkennen, daß Max Reger in gedachter musikalischen Kleinkunst oft Meisterliches zu schaffen wußte. Er zählt als Lyriker durchaus zu den Modernen; er erfaßt den Geist der Dichtung und empfindet ihn als seelisches Aroma, so daß seine Musik sich dann immer als die Projektion des menschlichen, oft allerdings sehr subjektiven Gefühls darstellt. So vermochte Reger auch den, an Umfang oft nur geringen, Momentbildern, den häufig einfachsten und kleinsten Daseinsgefühlen Ausdruck, Farbe und Stimmung zu geben, die auch immer zugleich ein ganz außerordentlich feines Empfinden für Ton und Rhythmus offenbaren.

Die Kunstgattung der Oper lag, wie vordem Brahms, auch einem Reger vollkommen fern. Dagegen fühlte sich der Künstler zur Orchesterkomposition hingezogen, in der er, vollends als Meininger Generalmusikdirektor mitten in der Praxis stehend, alsbald große Fortschritte zu verzeichnen hatte und die einschlägige Literatur mit wertvollen Werken bereicherte. Auch auf diesem künstlerischen Betätigungsfelde bildeten reiche Polyphonie und strenge Form die treibenden und die Phantasie anreizenden Kräfte.

Als einen der hervorragendsten Meister der musikalischen Miniature erwies er sich in seinen Werken für das Pianoforte. Selbst ein ausgezeichneter Pianist, war er ja an diesem Instrument aufgewachsen und wußte sich an ihm vornehmlich mitzuteilen. Er gab der Klaviermusik neue Ziele und Ausdrucksmöglichkeiten; er schenkte dem einfachen Genrestück liebevolle Beachtung und gab hiermit eine Fortsetzung des gleichen Schaffens von Robert Schumann und Johannes Brahms, und er vermehrte zum andern die Klavierliteratur

insbesondere mit den monumentalen Variationenwerken, die ihresgleichen in vergangener wie jetziger Zeit suchen.

Im Jahre 1910 ernannte die Berliner Universität Max Reger zum medizinischen Ehrendoktor. Die Fakultät ging davon aus, daß nichts so sehr geeignet sei, das Gemüt der bedrücktesten kranken Menschen in hohem Grade zu erheben und zu begeistern, als die wahre Kunst. In des Wortes umfassendster Bedeutung trifft dies zu auf den Komponisten Max Reger. Mag noch so viel Streitens sein über die Komplikation seiner Harmonien und ihre Verbindungen, mag der und jener an Regers meistens streng gebundener musikalischer Redeweise Anstoß, wenn nicht gar Ärgernis nehmen, — so viel muß doch ohne Vorurteil und der vollen Wahrheit gemäß zugestanden werden, daß trotz aller fortschrittlichen Tendenzen, von denen Regers Werke Zeugnis ablegen, doch auch dem Geiste nach ein stark konservatives Element darin bestimmend vorwaltet, eine ausgesprochen ursprüngliche Kraft und eine künstlerische Potenz, die sich unmittelbar von Bach und Beethoven herleiten läßt. Aus ihren geistigen und seelischen Quellen zu schöpfen war auch Max Reger beschieden, als einem Meister, dessen gesamtes musikalisches Schaffen echt deutscher Art gewesen.

Des Künstlers Leben.

Am 11. Mai 1873 herrschte eitel Freude im Schulhause des kleinen Dorfes Brand in der bayrischen Oberpfalz. Dem Hauptlehrer Reger schenkte seine Gattin einen Knaben, der in der Taufe den Namen Max empfing. Schon ein Jahr darauf siedelte infolge Versetzung des Vaters die Familie nach dem Städtchen Weiden über, wo Max Reger die ersten Jugendeindrücke sammelte. Man lebte keineswegs in Überfluß, und der Vater mußte hart arbeiten und alles fein zusammenhalten, um sich und die Seinigen durchs Leben zu bringen.

In frühester Zeit machte sich die ganz ungewöhnlich starke musikalische Veranlagung des Knaben bemerkbar, der das Glück hatte, in der Person des Weidener Hauptlehrers Adalbert Lindner einen vortrefflichen musikalischen Mentor zu finden. Zuvor war er von der Mutter unterrichtet worden, der gegenüber allerdings er sich zuweilen als nicht gerade fleißiger Schüler erzeigte. Lindner nennt in seinen Erinnerungen Max Reger einen aufgeweckten, frischen Jungen, dem das Stillsitzen vor dem Klavier sowenig wie die Fingerübungen recht behagen mochten. Fünf Jahre hindurch, von 1884 bis 1889, genoß Reger Lindners Musikunterricht, dem Hans von Bülows Lehrgang zugrunde lag. Die Literatur „von Bertini-Clementi bis Liszt" wurde damals, auch unter vornehmlicher Beachtung des Ausbaus der Technik, eifrig durchstudiert. Am liebsten befaßte sich der so hochbegabte Schüler mit den Pianofortewerken Beethovens. (Der eingehenden Beschäftigung mit Johann Sebastian Bach unterzog sich Reger erst später in Sondershausen unter Hugo Riemanns Anleitung.)

Das Wort Hugo Riemanns sollte über Max Regers ferneren Lebensgang entscheiden. Letzterer war, nach Absolvierung der Weidener Realschule, in die Präparandenanstalt eingetreten mit der Absicht, sich dem Lehrberuf zu widmen. Aber günstig war ihm die Norne. Es sollte ihm nicht beschieden sein, das Schicksal der einstigen „Schulgehilfen", eines Schubert und Bruckner, zu teilen. Denn kaum hatte ihn der Vater in die Anfangsgründe der Lehre von der musikalischen Harmonie eingeführt, als Reger auch schon eine Komposition für Streichorchester mit obligatem Klavier im Umfang von 120 Partiturseiten schrieb; nach Lindners Mitteilung war „das merkwürdige Ding nur aus einer Handvoll Themen aufgebaut und verriet ganz auffallenderweise schon eine sehr respektable Beherrschung des Kontrapunktes, obwohl Reger darin von niemandem Unterricht erhalten".

Als Hugo Riemann dieses erste Regersche Opus kennenlernte, gab er dessen Autor manche praktische Anregungen und, als andere Kompositionen, nämlich mehrere Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, ein Largo für Violine und besonders ein Quartett für Streichinstrumente folgten, den Rat, sich völlig der Musik zu widmen. Ausschlaggebend in eben dieser Zeit war für Reger übrigens auch der erste Besuch der Bayreuther Festspiele und das künstlerische Erlebnis einer „Parsifal"-Aufführung.

Im Sommer 1890 ging Reger nach Sondershausen, um bei Hugo Riemann theoretische Studien zu treiben, und folgte diesem dann auch nach Wiesbaden, wo er fünf Jahre lebte und lernte und schließlich am dortigen Konservatorium als Lehrer angestellt wurde. Nach des Meisters eignem Ausdruck war es die Zeit des „Sturmes und Trankes"; unzählige tolle Streiche wurden damals von Reger und seiner fidelen Kumpanei ausgeführt und auf der Metbank gar manche Nacht verjubelt. Wiesbaden wurde auch der Schauplatz seiner mi-

litärischen Taten. Aber der „Krieg im Frieden" behagte diesem Einjährig-Freiwilligen, der so recht der Schrecken der Kompanie war, ganz und gar nicht und kostete zudem eine erkleckliche Summe, die ihm der Vater nur darlehnsweise vorzustrecken imstande war. Aber einen anderen Gewinn brachte die Wiesbadener Zeit: Reger lernte damals seine spätere Gattin, Elsa von Bagianski, kennen. In jenen Jahren fand auch die erste Veröffentlichung Regerscher Kompositionen statt.

Regers Militärzeit beendete eine, durch den Fall auf der von Glatteis bedeckten Kasernentreppe herbeigeführte, Fußgelenkverrenkung, die das Kompagnieſorgenkind in das heimatliche Weiden zurückkehren ließ. Die nun folgenden drei Jahre (1898 bis 1901) sollten die Zeit reichsten Schaffens werden. Über vierzig Werke entstanden in Weiden, darunter, um nur einige namhaft zu machen, die epochemachenden Kompositionen für Orgel (von der Phantasie über den Choral „Ein' feste Burg" an bis zur sogenannten Infernophantasie op. 57) sowie Gesänge und Lieder für eine Singstimme und eine lange Reihe von Klaviersachen. Was tagsüber geschaffen worden war, erfuhr am „Blüthner" des Freundes und Lehrers Adalbert Lindner in den Abendstunden kritische Revision. Es war, mit des Letztgenannten Worten zu reden, „eine unbeschreiblich reiche und anregende Zeit"; sie gab „vor allem wundervolle Einblicke in den Reichtum und in die Tiefe einer gottbegnadeten Künstlerseele". In stiller Abgeschiedenheit einer engbegrenzten Umwelt konnte Max Reger damals allein sich selbst und den sein Inneres erfüllenden Ideen leben, andernfalls aber auch hinlänglich Muse finden, sich mit der zeitgenössischen Literatur zu beschäftigen und seinen musikalischen Horizont zu erweitern.

Am letzten Augusttage des Jahres 1901 verließ Reger abermals Weiden, um dem an ihn von München aus er-

gangenen Rufe Folge zu leisten, wo er, nur ein Jahr lang (1905 bis 1906), die Stelle eines Kompositionslehrers bekleidete. Gewaltig und zugleich schmerzlich war der Unterschied zwischen der oberpfälzischen Provinzstadt und der bayrischen Residenz! Denn zur Gewinnung des Lebensunterhaltes mußte sich Reger zur Erteilung auch von Privatunterricht verstehen. Klein nur war sein Schülerkreis und gering vorläufig sein Komponistenruf. Und als er, leider vor leerem Hause, einen Abend mit eigenen Werken gegeben hatte, mußte er alsbald den Widerspruch der Presse, besonders der „Münchner Neuesten Nachrichten" erleben. Ja noch mehr: eine Gegenpartei schloß sich zusammen und machte ihm das ohnehin nicht leicht zu ertragende Dasein noch schwerer. Das alte Wort von dem im Vaterlande nichts geltenden Propheten wurde an Reger aufs neue wahr.

So konnte ein neuer Ruf ihm nicht anders als hoch erwünscht kommen. Er ging von Leipzig aus, wo ihm am damaligen Königlichen Konservatorium der Musik die Stelle des ersten Lehrers der musikalischen Komposition angeboten wurde in gleichzeitiger Verbindung mit jener des Musikdirektors der Universitätskirche zu St. Pauli. Als letzterer war er zugleich Dirigent des Universitäts-Sängervereins zu St. Pauli. Alle Verhältnisse schienen günstig zu liegen — Reger schüttelte den Staub Isarathens von den Füßen und zog nach Leipzig, der von alters her weithin berühmten Musikstadt, deren zentrale Lage ihm zudem willkommen sein mochte. Seit Karl Reineckes Rücktritt vom Posten des Kapellmeisters der Gewandhauskonzerte ging unter dessen Nachfolgers, Artur Nikischs, Leitung (1895) ein frischer Luftzug durch die Hallen des altehrwürdigen Institutes. Und von Leipzig aus gewann der Name Max Reger recht eigentlich internationale Berühmtheit.

Infolge vieler Reibereien trat Reger bereits sehr bald

von den beiden zur Universität in Beziehung stehenden Ämtern zurück. Ein Ersatz hierfür ließ aber nicht lange auf sich warten. In Meiningen hatte der Generalmusikdirektor Fritz Steinbach seine Stellung mit der des Leiters des Konservatoriums im rheinischen Köln getauscht, und sein ohnehin für das Wirken in der Öffentlichkeit wenig geeigneter Vertreter Wilhelm Berger lag aussichtslos krank danieder. Von Steinbach empfohlen, nahm Max Reger nun, von 1911 an, jene Dirigentenstelle ein, die der Ruhm eines Hans von Bülow nach wie vor verklärte. Infolge besonderen Entgegenkommens der Konservatoriumsdirektion behielt Reger sein Lehramt inne, weilte dann aber immer nur tage-, wenn nicht stundenweise in Leipzig.

Freilich fanden sich auch in diesem neuen Wirkungskreise ziemlich bald Widerstände und Hemmnisse, die für die Folgezeit von Bedeutung sein sollten. Zunächst mochte sich das Meininger Publikum nicht so leicht an den neuen Generalmusikdirektor gewöhnen und zum andern erwies sich derselbe den Hof- und Regierungskreisen als eben kein allzu bequemer Mann. Insofern nämlich, als sein unablässiges Streben auf die würdige und standesgemäße Verbesserung der Lebensbedingungen der Künstler hinausging, was natürlicherweise im Hofmarschallamte nicht geringen Verdruß erweckte, und zwar um so größeren, wenn Reger sich, wie solches auch sein Vorgänger Hans von Bülow getan, grenzenlos erdreustete, eventuelle „oben" nicht bewilligte Gehaltszulagen aus der eignen Tasche zu bezahlen!

Mit dem Jahre 1913 schloß das Regersche Doppelleben in Meiningen und Leipzig ab. Es wäre ohnehin auf die Dauer durchzuführen ganz unmöglich gewesen. Denn Regers Verpflichtungen nach außen hin hatten sich in hohem Grade vermehrt. Nicht geringe Zeit beanspruchte die Tätigkeit am Orte selbst, mehr noch die mannigfaltigen Konzert-

reisen der Meininger Hofkapelle wie besonders auch seine eignen, die ihn in der Eigenschaft des Komponisten, Kammermusikspielers und Gesangbegleiters durch alle deutschen Gaue führten. Des greisen Herzogs Abscheiden sollte das Bild völlig ändern. Der kunstsinnige Fürst hatte einem Liszt, Wagner, Brahms, Bruckner, Richard Strauß und vielen der berühmtesten reproduzierenden Künstler des In- und Auslandes nahegestanden — sein Nachfolger war andern Sinns und schränkte den Bestand der Hofkapelle ein.

Unter solchen Verhältnissen konnte Reger der Entschluß nicht schwerfallen, sich von Meiningen zu trennen. Nur schwankte er, Jena oder Eisenach zum künftigen Wohnsitz zu erwählen. Aber er zog ersteres vor; die Universitätsstadt mit ihren verschiedenen Anregungsmöglichkeiten und ihrer begeisterungsfähigen Jugend mochte ihn reizen. Auch hier, an der Saale, deren liebliche Ufer ja auch einem Schiller und Goethe ein Refugium gewährt hatten, widmete sich Max Reger anhaltender, strenger Arbeit. Seine Stellung als Kompositionslehrer des Leipziger Konservatoriums beibehaltend, konnte er die Hauptzeit, besonders die sommerliche, unbehindert durch etwaige dienstliche Verbindlichkeiten, gänzlich dem eigenen Schaffen widmen, wogegen er sich winters über viel auf Konzertreisen befand.

Von großen und weitausschauenden Plänen war damals Regers Gemüt erfüllt. Hier, innerhalb des eignen Hauses, im Kreise der Familie und einiger wahrer Freunde, hoffte sie der Meister zur Ausführung bringen zu können. Immer war er voller Zuversicht. „So nach und nach," schrieb er einmal an mich, „— nach vielen Wirrnissen und Kämpfen — lerne ich jetzt, was ‚Linie' in der Musik ist. Opus 100 — 1000 — so lange mir der liebe Gott das Leben läßt, wird Ihnen ein Beweis sein!" Anläßlich der Erstaufführung seines Klavierkonzertes in Leipzig hatte er den Freunden zu-

gerufen: „Kinder, ich fange jetzt erst an!" und zu anderen in Stuttgart gesagt: „Paßt auf, ich schreibe noch ganz anderes — Großes!" Dies geschah wenige Wochen vor seinem Tode. Welch erhabenes Bewußtsein unerschöpflicher Schaffenskraft mußte den Mann vollkommen erfüllen, und wie restlos mußte in ihm der Wunsch wirken, gleichwie einst in einem Goethe und Beethoven, sich der Arbeit nie genug tun zu können, noch auch zu wollen!

Aber der Allbeherrscher Tod machte gebieterisch eine Fermate. Auf der Heimreise von einem Konzert in Leipzig haltmachend, befiel Reger des Abends inmitten einer frohen Gesellschaft plötzlich starkes Unwohlsein. Schon zwei Jahre zuvor hatte er einen Schlaganfall erlitten. Vielleicht war es eine Wiederholung? Am Morgen des 11. Mai 1916 fand man ihn tot im Bett liegend, bei noch brennendem Licht, die Zeitung in den Händen und vor den Augen noch die Brille. Der Leichnam ward nach Jena übergeführt, woselbst die Aschenurne in des Meisters Arbeitszimmer Aufstellung fand. Der des öftern geäußerte Wunsch, kampflos in die Ewigkeit hinüberzuschlummern, war in Erfüllung gegangen.

Auf dem Tische lag noch der Korrekturabzug der acht geistlichen Chorlieder (op. 138), deren erstes mit den Worten beginnt: „Der Mensch lebt und bestehet nur eine kurze Zeit" . . . Drei Tage später fand die Trauerfeier in Jena statt, deren musikalischen Schmuck Kompositionen des Meisters bildeten.

Einer der größten deutschen Künstler war abgeschieden; gänzlich unerwartet und plötzlich war die Kunstwelt von einem ihrer schwersten Verluste betroffen worden. In seinen Werken aber wird Max Reger weiterleben.

Von Max Regers Musik.

Es ist überaus bezeichnend bereits für das Schaffen des jungen Reger, daß er sich völlig fernhält von der ausgesprochen literarischen Tendenz jener Zeit. Wie der Meister sein Leben lang jeder sogenannten „Richtung" und dem leider nur zu oft damit verbundenen Kliquenwesen vollkommen abhold gesinnt war, so schloß er sich damals, in den neunziger Jahren, auch der neudeutschen Schule, d. h. also deren Schülern und Nachkömmlingen nicht an. Die eigne Zeit vermochte ihm wenig oder nichts zu geben, also suchte und fand er Anregung und Vorbild bei den großen Toten, bei Bach, Brahms, Schumann und Th. Kirchner. Der eine beeinflußte seine Orgelwerke, der andre seine Kammermusik und die beiden folgenden wiesen ihm die Wege zum Klavierstück und zur Lyrik. Und ebenso bezeichnend für Reger ist der Umstand, daß er, ungeachtet seiner bereits damals so ungewöhnlich hochentwickelten technischen Beherrschung des musikalischen Satzes, sich doch jederzeit in den Grenzen relativer Einfachheit und steter Natürlichkeit hielt. Andernteils wieder lassen sich mit Leichtigkeit in seinen frühen Sachen schon jene Spuren entdecken, die hinführen zu den Etappen einer kommenden Entwickelung und bereits die ihn von seinen Vorgängern so scharf unterscheidenden Merkmale aufweisen.

Typisch bemerkbar machte sich damals bereits die Regersche, Hugo Riemanns Grundsätzen folgende und sie mit unbedingter Folgerichtigkeit ausbauende Harmonik. Sie befremdete anfangs stark infolge des gar zu schnellen Wechsels,

vollends im Rahmen einer vielfach verzweigten und noch dazu oft ungemein kühn durchgeführten polyphonen Schreibweise. Aber dieselben Rechte, die man, allerdings nach langen und sehr schweren Kämpfen, einem Richard Wagner und Franz Liszt zugestand, die man heute den Mitgliedern der neuromantischen Schule, einem Debussy, Dukas, Ravel u. a., einräumt oder bei einem Richard Strauß als etwas Selbstverständliches annimmt — dieselben Rechte gebühren auch Max Reger.

Das rein artistische, den Begriff der künstlerischen Freiheit mit jenem vollkommener Ungebundenheit so gern und häufig verwechselnde und sich vornehmlich und besonders im Schwelgen bloßer Klangnuancen gefallende Element war Max Reger durchaus fremd. Er war der Vertreter der fest und logisch gebildeten Form. Und hier waren es wieder in erster Linie jene der Variation und der Fuge, die seinem kompositorischen Schaffen den charakteristischen Stempel aufdrückten und sie in energischer Weise von der Umgebung unterschieden. Sie waren seiner eigentlichen Wesensart voll entsprechend, also daß sich Reger gern in heiterer Selbstironisierung den Fugen-Seppel nannte. Es ist auch kaum angängig, einige der späteren Werke, wie z. B. die Böcklin-Suite, die Ballett-Suite, der Prolog zu einem Drama und noch einige andere als ein Abgehen oder gar als eine Verirrung von dem im übrigen so durchaus bestimmten künstlerischen Wege zu bezeichnen. Am geeigneten Ort sei in der Folge hiervon noch ausführlich gehandelt, — hier jedoch mit allem Nachdruck darauf hingewiesen und als unumstößliche Tatsache betont, daß Reger alles andere als etwa programmatische Musik mit jenen Werken zu schreiben beabsichtigt hat, sondern vielmehr zeitlebens der blieb, der er von der ersten geschriebenen Note an war, eben der Anhänger und Verfechter der absoluten Musik, was ohne

Frage ihn von den unzählig Vielen auf das bestimmteste unterscheidet, die zu seiner Zeit wie heute teils neue musikalische Probleme aufstellten oder sie, oft mehr oder weniger krampfhaft, vorzugsweise aber beinahe mit fanatischer Verbissenheit zu lösen unternehmen. „Ich habe," schrieb er mir einmal (15. Sept. 1905), als ich ihn um Aufschluß über den Gedankengang einer Komposition gebeten hatte, „das Werk geschrieben; mehr weiß ich nicht! Es ist mir unmöglich, da mehr sagen zu können, auch weiß ich nichts, was den Lesern interessant vorkommen könnte! — Die Leute mögen sich das Stück — anhören — aber ‚versteckte' oder ‚geleugnete' Programme hab' ich nicht, da ich ‚nur' ‚absoluter' Musiker bin! Sie sehen also meine Verlegenheit! Ich kann und weiß nichts zu schreiben! — Verlangen Sie eine Fuge mit 20 Themen — ja, mit Vergnügen —, aber unsereiner kann nicht über ‚eignes Wachstum' philosophieren. Bitte, seien Sie nicht böse; mein Fleisch ist willig — aber der Geist versagt da!" Oft und sogar bösartig ist Reger aus diesem Bekenntnis zur Form ein bitterer Vorwurf gemacht worden. Man nannte die Variation und die Fuge die Krücken, deren sich seine Phantasie notgedrungenerweise bedienen müsse, aber man bedachte oder wollte nicht einsehen, daß Reger, zumal dann, als er sich infolge vermehrter Erstarkung zu eigner Selbständigkeit, in gewissem Sinne von dem Vorbilde Sebastian Bachs befreit hatte, gerade die Fuge zugleich quasi vom Zwang der Schule selbst befreite und als einer der nur wenigen Auserwählten sie mit einem neuen, ganz und gar persönlich anmutenden Inhalt zu erfüllen und sie zu einem neuen Höhepunkte emporzuführen vermochte. Ähnlich verhält es sich mit der Variationenform, deren sich die größten Meister aller Zeiten als Kunstmittel bedienten. Reger paraphrasiert hier nicht allein das Thema; es ist ihm sehr häufig die Keimzelle völlig neuer Gedanken, die es von manchmal gänzlich unerwarteter Seite beleuch-

ten, ohne aber den Zustand und die Bildung seiner Charaktereigentümlichkeit im wesentlichen zu beeinträchtigen. An gewissen, besonders typischen Werken soll dies weiter unten noch hinlänglich ausgeführt werden.

In Max Regers Persönlichkeit deckten sich der Mensch und der Tondichter. Und der Gang des äußeren Lebens sollte sich immer erweisen als bestimmendes Moment für Anlage und Inhalt der Werke. Keine geringe Rolle spielt hier des Meisters glücklicher Humor, der manche Sätze der Klavier- wie der Kammer- und Orchestermusik durchdringt und belebt. Ferner muß auf den tief eingewurzelten Sinn für Religiosität mit besonderem Nachdruck hingewiesen werden, der ihn von Jugend auf leitete und beseelte, und vornehmlich sich in den Werken für die Kirche und die Orgel ausgeprägt zeigt.

Wie stark sich Max Reger seiner Originalität bewußt war und doch zugleich den Vorwurf jeder Originalitätshascherei weit von sich wies, zeigt eine Stelle in einem Briefe, den mir der Meister einst anläßlich meiner Besprechung eines Liederabends von Ludwig Heß am 10. März 1903 schrieb: er freue sich, in mir „einen Künstler gefunden zu haben, der meinem Streben mit so viel aufrichtigem Interesse entgegenkommt — doppelt wohltuend, nachdem eine gewisse Klasse von Musikern mir nichts anderes als Verrücktheit, Talentlosigkeit 2c. 2c. 2c. nachzusagen weiß! Allerdings besitze ich nun den Mut, auf solche Stimmen herzlichst wenig zu geben, da ich mich vollständig frei weiß von dem, was mir da immer angehängt wird — Grübelei, harmonische Verzerrtheit 2c. 2c.! Meine Anschauungen über Harmonie, Tonalität sind mal anders geartet, als man sie sonst [unter] Harmonie und Tonalität in Lesebüchern erklärt findet. Es wird sicher noch die Zeit kommen, in der man gerade meinen Bestrebungen zur Überwindung des Fétisschen Tonalitätsprinzips mehr Verständnis

entgegenbringen wird." In der Tat konnte Reger bereits nach genau zwei Jahren in einem Brief an mich vom 18. März 1905 (München) selbst feststellen, daß er „gerade unter den besten Musikern in allen Musikstädten Deutschlands und der Schweiz eine große große Reihe von treuesten Anhängern (nicht ‚ianern') besitze — durchweg Namen von bestem Klange". Eine abfällige Kritik, wie sie sich eben damals Otto Leßmann, der Redakteur der „Allgemeinen Musikzeitung" in Berlin, geleistet hatte, schade daher nur dem Schreiber selbst. „Ich habe diesen Winter solche unglaublich anerkennende Kritiken überall erhalten, es haben sich mir die besten Musiker so reizend gegenüber verhalten, daß ich mir das selbst nicht hätte träumen lassen!" Und nochmals nahm Reger in einem Briefe vom 5. Dezember 1910 (Leipzig) ausführlich zu diesen Fragen Stellung: „Es dringt doch jetzt allgemach die Ansicht durch, daß ich gerade unter den lebenden Komponisten es bin, der die größte Fühlung mit den alten Meistern hat; daß meine Harmonik, die so oft als ‚gesucht', ‚verrückt' ꝛc. ꝛc. ꝛc. verlästert wird, doch nur auf Grund der Erkenntnis eben der alten Meister beruht, diese ‚vorläufig paradoxe' Behauptung wird die Zukunft in wenigen Jahren zur Wahrheit machen! Wir sind jetzt in einer Zeit der ‚Nichtkönner', das, was jetzt geschrieben wird, krankt zu 99 Prozent an der Farbe; die Leute wollen malen, können nicht ‚zeichnen'. Die Verachtung des ‚Handwerks' in der Kunst hat böse Früchte gezeitigt; man sieht das auch überall ein; daher die Anteilnahme an Reger; als ich auf diese Gefahr vor 10 Jahren aufmerksam machte, wurde ich als ‚Idiot' verschrien. Leute, die vor 10 Jahren Brahms z. B. als ‚dummen Jungen' ansahen, kommen jetzt zu mir und versichern, daß ich vor 10 Jahren das Richtige ausgesprochen habe, daß der Fortschritt nicht auf der Linie Liszt—Strauß geht, sondern auf

der Linie Bach—Beethoven. Ich . . . fasse auch in diesem Sinne meine Tätigkeit als Lehrer am Konservatorium auf; ich unterrichte höchst frei; aber ich mache die jungen Leute stets mit größtem Nachdruck auf die Gefahren aufmerksam, wohin ein uferloses, formloses Musizieren führen muß."

Als Richard Strauß 1907 die von ihm in Gemeinschaft mit Sombart, Brandes, Muther und Hofmannsthal herausgegebene Zeitschrift „Morgen" mit einem Programmartikel „Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei?" eröffnete und darin diese Frage freimütig verneinte, vielmehr als die Hauptsache den zwingenden Kontakt zwischen dem schaffenden Genie und der über den Rahmen jeder möglichen Partei weit hinausreichenden fortschrittswilligen Masse bezeichnete, fühlte sich Reger gedrungen, durch meine Vermittlung im „Leipziger Tageblatt" in einem Artikel Stellung zu nehmen, der hier mit Verlaub des Verlags Dr. Reinhold u. Co. in extenso folge, weil in den für Reger sehr charakteristischen Zeilen ein Bekenntnis des Meisters liegt; der betr. Artikel Regers betitelt sich „Musik und Fortschritt" und lautet folgendermaßen:

„Wohl jeder deutsche Musiker, der nicht gerade ausgesprochenen rückschrittlichen Tendenzen huldigt, wird die ebenso freimütigen als trefflichen Worte Richard Strauß': ‚Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei' mit großer Freude und Genugtuung begrüßt haben, wer überhaupt an einen Fortschritt, an eine Zukunft unserer deutschen Musik glaubt und an dem Fortschritt in der Musik arbeitet, wird sicherlich R. Strauß' Gedanken und Anregungen in diesem Essay als ‚befreiend', ‚klärend' empfinden. Besonders sympathisch wird jeder Musiker und Musikfreund die Tatsache begrüßen, daß R. Strauß — der unstreitig bedeutendste Tondichter der Gegenwart auf dem Gebiete der Programm-Musik — selbst die Nützlichkeit einer Fortschrittspartei leugnet. Damit ist

aber auch endlich einmal festgestellt, daß das auch heutzutage so üppig blühende Cliquenwesen jeder Existenzberechtigung entbehrt, ja direkt schädlich für den Fortschritt der Musik ist, da die ‚Clique' ohne Zweifel ‚das Mistbeet der Mittelmäßigkeit' ist, und stets sein wird. Auch was R. Strauß von dem sich immer mehr bemerkbar machenden Hervortreten der Reaktionspartei schreibt, verdient ernstliche Beachtung aller nicht rückschrittlich gesinnten Musiker. Es ist nicht zu leugnen: es gibt auch Musikinstitute — auch staatliche —, bei denen die Musik mit Schumann, Brahms überhaupt ein Ende hat: man kann in dieser Beziehung sich im Laufe der Zeit eine köstliche Sammlung von Aussprüchen ‚bewährter' Lehrkräfte an solchen Instituten anlegen, eine Sammlung von Urteilen über die ‚moderne' Musik, daß man oft in Gefahr kommen könnte, ernstlichen Zweifel in die Intelligenz dieser Herren setzen zu müssen, wenn man nicht genauer wüßte, daß die lediglich fette Bequemlichkeit, Denkfaulheit, Neid, Verbitterung ob erlittener Mißerfolge, Altersschwäche usw. die Triebfedern solcher modern feindlicher, aber auch kulturwidriger Denkungsart über uns ††† Moderne sind! Auch die Tatsache, daß eine Reihe von Kritikern, deren Kunstanschauung auf einer erstarrten Ästhetik vergangener Zeiten basiert, eifriger denn je am Werke ist, dem Weiterstrebenden das Leben sauer zu machen — wie R. Strauß schreibt —, ist nicht wegzuleugnen, wenn man sich den köstlichen Spaß macht, die Kritiken über ein und dasselbe Werk bei Aufführungen in verschiedenen Städten zu lesen! Besonders haben unter den lebenden Musikern R. Strauß und meine Wenigkeit die Ehre, in dieser Beziehung humorvollste Dinge zu erleben! Erst vor kurzem konnte in Berlin die ungeheuerliche Tatsache passieren, daß ein Künstler, wie R. Strauß, der sich längst einen Ehrenplatz unter den Tondichtern aller Zeiten errungen hat, bei der Wahl zum Mit-

glied der Akademie der Künste glattweg — abgelehnt wurde — kommenden Generationen zum Kranklachen — und Lebenden und Strebenden zur tiefen Beschämung ob solcher Reaktion — — — oder — — —! Ebenso konnte es — erst vor einigen Wochen — vorkommen, daß sowohl R. Strauß als meine Wenigkeit von den Herren Brandes und Spiro sanft und liebevoll in ein ‚besseres unmusikalisches Jenseits' befördert wurden — allerdings mit negativem Erfolg. Richard Strauß hat sich in Scheveningen von den Anstrengungen der ‚Salome'-Tournee erholt, und ich befinde mich äußerst wohl und denke in meiner biederen kreuzbraven Art, daß es auf der Welt so schön eingerichtet ist, daß die Erde nie entvölkert werden wird.

Mit allem, was Richard Strauß in seinem Essay schreibt, kann und muß man sich einverstanden erklären! Nur ein Satz ist es, der mich zum Nachdenken reizte, Richard Strauß schreibt: ‚Fort mit allem, was keine andere Berechtigung für sich aufweisen kann, als daß es gestern schon gewesen ist!' Auch das billige ich ganz und gar. Allein: da es im Kampf der Meinungen gar nicht so leicht ist, endgültig festzustellen, ‚was gestern schon gewesen ist', halte ich diesen Ausspruch Richard Strauß' für ‚gefährlich'! Wir haben heutzutage in Deutschland noch Musikerkreise, — ich brauche diese Herrn Strauß nicht zu nennen —, in denen J. Brahms als eine längst überwundene Sache bespöttelt wird. Und erst bei der neuerdings auftretenden Vorliebe für Kammermusik, für absolute Musik — nachdem man sich an der ewigen Programmusik und deren Ausartungen etwas den Magen verdorben hatte —, kommt dem lieben Deutschen wieder zum Bewußtsein, welchen unendlich reichen Schatz echter deutscher Kunst und Gemütstiefe J. Brahms dem deutschen Volke geschenkt! Und Brahms war doch so sehr von ‚vorgestern' oder ‚vorvorgestern'! (Alle Anzeichen sprechen dafür, daß Brahms

von ‚übermorgen' ist!) Auch gibt es Musikkreise, die zwar Anton Bruckner theoretisch sehr feiern, aber sogleich ‚vornehm indigniert' sind, wenn Bruckner ‚praktisch' aufgeführt werden soll! Vielleicht ist Bruckner auch von ‚gestern'? Das ‚Gefährliche' in diesem Ausspruch R. Strauß' liegt darin, daß jene ‚Musikchauffeure', denen Wagner, G. Mahler, R. Strauß als längst überwundene, abgetane Größen von ‚gestern' erscheinen, nun erst recht die Fahne ihres ‚Fortschrittes' entfalten werden, daß aber auch vielleicht noch mehr als schon bisher jeder, der in eitler Selbstverblendung, ohne die nötige Begabung und das — leider nur zu oft mangelnde — Können seine Erzeugnisse — oft traurigster Art — für ‚von übermorgen' hält! Das ‚Gestern' und ‚Vorgestern' in unserer Kunst kann den jungen Mitstrebenden gar nicht eindringlich genug ans Herz gelegt werden! Und den jungen Herren, die da glauben, es genüge zum Fortschritt, wenn man eine rote Jakobinermütze aufsetzt und schreit: ‚Nieder mit den Tyrannen, den Leuten von gestern', kann nicht oft genug nachdrücklichst klargemacht werden, daß ein wahrer Fortschritt nur kommen und erwartet werden kann auf Grund der genauesten und liebevollsten Kenntnis der Werke derer ‚von gestern', daß vor allem Fortschritt nur erwachsen kann aus Können, dem Können, welches die Leute ‚von gestern' in ewig vorbildlicher Weise uns zur Nachahmung und Nacheiferung besessen haben!

‚Es ist kein Meister vom Himmel gefallen' und die Geschichte derer ‚von gestern' ist ein leuchtendes Beispiel für uns ‚von heute', eine bitterernste Mahnung an uns ‚von heute', das Erbe, das schier unübersehbare Erbe, das wir angetreten haben, zu verwalten, frisch, frei, voller Hingabe an den Genius derer ‚von gestern', vorwärts mit Besonnenheit, Kraft und Mut zu Ehren derer ‚von gestern'!"

Die Klavierwerke.

Max Regers Kompositionen für das Pianoforte bilden verhältnismäßig nur einen kleinen Teil des gesamten künstlerischen Lebenswerkes. Und auf diesem Gebiete kultivierte er insbesondere das Genre der Miniature. Mit den Zehn kleinen Vortragsstücken des op. 44 gab der Meister einen sehr schätzenswerten Beitrag zur Unterrichtsliteratur. Diese nach Form und Inhalt gleichwertigen Tonstücke enthalten für schon vorgeschrittenere Spieler mancherlei treffliche Anregung, zeichnen sich außerdem durch blühende Melodik aus und werden bei längerem Verweilen auch dem Zuhörer immer neue Reize offenbaren. Über allen diesen Miniaturen liegt eine entzückende Grazie ausgebreitet und ihre Anziehungskraft macht sich gewiß nicht zuletzt durch die Anmut und den Feinsinn des fesselnden Erzählertons geltend. „Bunte Blätter" nennt Reger eine Reihe liebenswürdiger Klavierstücke. Dieses op. 36 besteht aus Zeichnungen des musikalischen Kleinlebens, die mit ihren originellen Ideen für gar viele, auch wenn sie noch nicht die steile Höhe technischer Vervollkommnung erreicht haben, doch eine wahre Fundgrube gediegener musikalischer Freuden bilden werden. Jedenfalls aber verlangen auch diese Kompositionen tieferen musikalischen Sinn und schon gereiftere Auffassung, was auch hinsichtlich der Sechs Klavierstücke (op. 24) und der Sieben Phantasiestücke (op. 26) zu betonen ist. In ihnen stimmt der Tondichter einen wesentlich helleren und lebensfroheren Ton an, als solches in manchen anderen seiner für das Klavier geschriebenen Werke der Fall zu sein pflegt. Ungeachtet aller Selbständigkeit der Erfindung läßt sich hier unschwer der Ein-

fluß des Brahmsschen Geistes verspüren, dem sich, gleich so vielen anderen, der junge Reger damals nicht zu entziehen vermochte.

Die in den Fünf Humoresken dargebotene Musik gehört unstreitig zu der besten ihrer Gattung. Reizende, lebendige und eindringliche Melodik, die zudem noch gesteigert wird durch die Fülle geistreicher, ja pikanter Einfälle wie auch durch vorzüglichen, ungemein klangvollen Klaviersatz, zeichnen die durch einen, man möchte sagen Jean Paulschen Humor gewürzten sehr vergnüglichen Geschichtchen dieses op. 20 aus. Trotz aller so ungemein regen Produktionslust für das Pianoforte ist doch die Zahl jener Stücke nur klein, die wirklich interessant sind und den an sie gestellten Anforderungen nach mannigfaltigen Seiten hin vollkommen entsprechen — Grund genug daher, gerade auf diejenigen Max Regers mit besonderem Nachdruck hinzuweisen. Auch unter den Charakterstücken des op. 32 dünken mich z. B. die Burleske und Humoreske sowie das Intermezzo des Hinweises wert zu sein. Ein feiner, klangfroher Humor belebt die an erster Stelle genannten Stücke, zu denen dann das folgende in einem sehr entschiedenen Gegensatz sich befindet. Die darin zu starkem Ausdruck gelangende tiefe Schwermut und Herbigkeit ist vielleicht nicht jedermanns Sache, aber jedenfalls waltet darin eine den Gesamteindruck ungemein vertiefende und echtes Mitempfinden in der Seele des Hörers wachrufende Sprache. In zwei anderen Klavierwerken, nämlich den Intermezzi (op. 45) und in den Silhouetten (op. 53), schlägt Reger durchgehends ernste Töne an und läßt zudem noch eine immer wachsende und sich kräftigende Gestaltungskraft und sich stets bestimmter aussprechende Selbständigkeit der Empfindung erkennen. Diese Kompositionen sind ebenso geistreich erfunden wie auch melodisch reizvoll und gewähren ohne Ausnahme höchste Be-

friedigung. Mit ihren harmonischen und rhythmischen Einzelheiten bieten diese beiden Werke zudem manches hervorragende Studienmaterial. Überall ist hier ein Schatz echter Musik aufgespeichert, die den Stempel der Persönlichkeit aufzuweisen vermag. Regers Charakter und Physiognomie treten aus diesen zwei Klavierwerken dem Spieler voll entgegen, und auch hier, in relativ eng gespanntem Rahmen, zeigt es sich, wie ernst er es mit seiner Kunst nahm und sich in seinen Werken lediglich an den Musiker und an jene Kunstfreunde wendet, denen die Musik gleichsam die zum Leben notwendige Luft bedeutet.

Mit einigen Kompositionen bereicherte Max Reger auch die Literatur des Klavierspiels zu vier Händen. An erster Stelle stehen da die Scénes pittoresques (op. 34), die durch Rhythmus und Harmonie den beiden Spielern gar viele angenehme Überraschungen bieten und auch durch eindrucksvolle und vornehme Gestaltung der Melodie sich von selbst empfehlen. Während sich der Tondichter in den Walzer-Kapricen (op. 9), den Deutschen Tänzen (op. 10) und den Walzern (op. 22) mehr an breitere Schichten des Publikums wendet und darin, einem Schubert und Brahms etwa ähnlich, Frohmut und Gefühlsinnigkeit zu verbinden weiß, gibt er in op. 58, das den Titel Burlesken trägt, vielleicht auch vielen unter seinen Freunden und unbedingten Anhängern manch Rätsel auf. Denn diese Klavierstücke bezeugen eine seltene Kühnheit der musikalischen Sprache und der künstlerischen Gestaltungskraft und lassen darum notwendigsterweise das technisch durchaus vollendete Zusammenspiel und den in beiden Spielern gleicherweise hochentwickelten musikalischen Sinn als absolute Bedingung ihrer an sich großen Wirkungsfähigkeit erscheinen.

Zu instruktiven Sachen sind noch die 34 Stücke der Losen Blätter (op. 13) und Aus der Jugendzeit (op. 18) zu

rechnen, so recht dazu angetan, jugendliche Spieler mit Regers Muse bekannt und vertraut zu machen. Echte Klavierpoesie birgt die spätere Sammlung „Aus meinem Tagebuch" (op. 82), die sich alsbald die weitesten Kreise des wirklich musikalischen Publikums eroberte. Durch den großen Erfolg, den diese Pianofortestücke fanden, veranlaßt, vermehrte der Komponist die Sammlung noch um drei weitere Hefte, deren Inhalt, einige wenige Ausnahmen abgerechnet, jedoch ziemlich weit hinter jenem des ersten Heftes zurückblieb. Der Gattung Hausmusik gehört fernerhin noch op. 89 an, das vier Sonatinen bilden. Unter dem trockenen, vielleicht sogar manche Leute abschreckenden Titel birgt sich in bestem Sinne naive und lebenswarme Musik, die das lehrhafte Element völlig verschleiert. Es sind eben kleine Sonaten aus der Feder eines großen Meisters. In Regers Leipziger Zeit fällt die Entstehung der Episoden (op. 115), Klavierstücke für große und kleine Leute, und noch ein letztes Mal, in den „Träumen am Kamin" (op. 143), kehrte Reger zur Miniatur zurück.

Die Reihe der großen Werke für Klavier eröffnen die Variationen mit der Fuge über ein Thema von Johann Sebastian Bach (op. 81), die ohne weiteres großen Beifall fanden und in die Programme der Klavierabende übergingen. Das Thema stammt aus der Partie der obligaten Oboe des Duetts „Seine Allmacht zu ergründen" (für Alt und Tenor) aus der Kantate „Auf Christi Himmelfahrt", und die vierzehn Veränderungen schließen sich inhaltlich allem Anscheine nach auch dem mystischen Stimmungsgehalt der Textworte an; obwohl sie untereinander nicht geringe Unterschiede aufweisen, tritt doch immer wieder der vorherrschende Grundgedanke lebhaft in die Erscheinung. Die Variationen waren nach jenen von Brahms über ein Händelsches Thema das erste große Konzertwerk und eben deshalb den berufenen

Pianisten um so willkommener. Über die elfte der Neuen Bagatellen (op. 112) von Beethoven schrieb Reger sein zweites, ebenfalls mit einer Fuge beschlossenes und für zwei Klaviere zu vier Händen bestimmtes Variationenwerk (op. 86). Es sind deren zwölf; die 1., 3., 4., 6., 8. und 11. stehen in breiteren Zeitmaßen, die übrigen in scharf gegensätzlichen. Die 12. Variation bildet den Übergang zu jener grandiosen Steigerung, zu der sich die Schlußfuge erhebt. Auch dieses Werk hat sich, allerdings anfangs gleich fast allen großen Regerschen Publikationen, manchen Widerspruch findend, im Konzertsaal wie im Hause fest eingebürgert.

Noch ein anderes Werk für zwei Klaviere gehört hierher, nämlich op. 96, Introduktion, Passacaglia und Fuge, den Beethovenvariationen in jedem Teile ebenbürtig und wie diese durch außerordentlichen Sturm und Drang, anderseits aber auch durch Gemütsinnigkeit und Gefühlstiefe ausgezeichnet. Und in des Meisters Schaffen scheint sich mir gerade hier eine relativ größere Einfachheit geltend zu machen, sowohl im harmonischen als auch melodischen Teile. Immer wieder beweist Reger seine unmittelbare Geistesverwandtschaft mit Bach. Es ist, als habe er im ersten Satz des op. 96 ein echtes Motiv eben dieses Altmeisters genommen, um zu zeigen, wie er als Zugehöriger der Bach-Sippe es als Keim und Wurzel eignen Weiterschaffens behandelt wissen wollte. Dem teilnehmenden Verständnis erschließt sich dieses op. 96 ziemlich schnell und leicht. So sehr drum auch alles in gewaltiger Steigerung begriffen erscheint, so kolossal die Ausdrucksmittel und so sehr die Ansprüche an das Instrument bis zur letzten Leistungsmöglichkeit ausgedehnt sein mögen, ebenso deutlich ist für den empfangenden Hörer der thematische Faden erkennbar, der ihn durch dieses (nur scheinbare) Labyrinth hindurchführt. Mit aufrichtiger Bewunderung folgt man dem Meister, der aus

dem kleinen Thema solch einen stolzen Bau hervorwachsen ließ. Die das Werk krönende Fuge ist nach Anlage, Durchführung und Steigerung eine Schwester ihrer in anderen Werken erschienenen Vorgängerinnen, vielleicht noch titanenhafter sich aufrichtend und größere und wuchtigere Klangmassen zyklopisch auftürmend als jene.

Zu den letzten Werken Max Regers gehört op. 134, Variationen und Fuge über ein Thema von Georg Philipp Telemann, Bachs berühmtem Zeitgenossen, dessen Menuett ihm zu 23 Veränderungen erfreulichste Anregung gab. Diese Variationen spielen, mit Ausnahme etwa von der 10., 11., 16. und 17. Nummer, mehr ins Virtuose; sind vorwiegend auch heitern Charakters und entbehren doch deshalb keineswegs bedeutsamer Gefühlsmomente. Wie in den Beethovenvariationen leitet auch hier die letzte Veränderung zur Schlußfuge hin, die, von starkem Humor bewegt, auch bis zu einem gewissen Grade dem Zeittypus Rechnung trägt, sich aber dann zu ganz Regerscher Monumentalität erhebt. Auch hier tritt wieder auf das bestimmteste hervor, in wie hohem Grade sich die Form der Fuge für den Meister als bloßes Mittel der musikalischen Persönlichkeitssprache gestaltete. Wie solches auch der Fall ist in den Sechs Präludien und Fugen des op. 99, in denen die reine Kompositionstechnik vollkommen zurücktritt hinter dem gedanklichen, musikalisch verdichteten Inhalt.

Im Anschluß an die Regerschen Klavierkompositionen sei hier noch des Konzerts für Klavier und Orchester gedacht. Es trägt die Opuszahl 114 und steht in F-Moll. Nur eine einzige Pianistin, Frieda Kwast-Hodapp, hat sich langezeit an die Reproduktion des Werkes herangewagt, das sich in der Pianistenwelt nicht einzubürgern vermochte*). Seine

*) Reger war sich, wie er mir am 30. November 1910 (Leipzig) schrieb, dessen sehr wohl bewußt, daß „es sich betr. Klavierkonzert um eine Sache

Vorzüge darf man erblicken in der begrenzteren Fassung des Ganzen wie auch seiner Einzelteile, in der plastischeren Formung der Themen und der instrumentalen Einkleidung, die vornehmlich im Largo und im Allegretto ziemlich durchsichtig ist und dem Klavier mehr Bewegungsfreiheit gibt, obwohl es trotz aller großen technischen Anforderungen nur ziemlich selten recht eigentlich konzertant auftritt, vielmehr (ähnlich Brahms) eine Prinzipalstimme zusammen mit anderen ist. Auch in dieser Komposition ist Reger einer der kühnsten Verfechter der Chromatik, aber diesenfalls kann auch ein in sein Verfahren nur einigermaßen Eingeweihter ihm leichter wohl als sonst folgen. Reger sucht auf der Linie von Bach und (dem letzten) Beethoven das Heil. Es geht, vornehmlich durch die Musik des wundervollen Largo ein tief innerlicher Zug, der die Versenkung der Seele in das Geheimnis der Musik, ihre Sprache, Ausdrucksfähigkeit und Erfüllung der Form mit eigenstem Gedankeninhalt kennzeichnet. So wird man auch in den Themen der beiden Ecksätze weit mehr als bloße Kompositionsfaktoren sehen müssen und auch den unmittelbaren ideellen Zusammenhang beider empfinden. Im ersten Satze schon strebt der Tondichter Großes an: hier reckt sich in mehrfacher Steigerung (Allegro, Moderato) das Hauptthema empor, bis ein starker Streit zwischen Orchester und Soloinstrument anhebt, den aber das zweite Thema auf kurze Zeit unterbricht dank seiner milden, ausdrucksvollen Schönheit: ein Abbild des tragischen Ringens bedeutend divergierender Vorstellungen und Willensregungen. Trotz des einleitenden Largo ist das Finale

---

and t, ie in vielen Köpfen heillose Verwirrung anrichten wird. Das Werk ist sehr schwer, nicht technisch, sondern musikalisch. Es ist sozusagen eine Art Brahms-D-moll-Konzert ins Moderne übertragen, ich bitte Sie, mir die Arroganz des Vergleiches zu verzeihen." — Inzwischen nahmen sich auch jüngere Pianisten des Werkes an.

selbst doch noch reichlich störrisch und kapriziös aufgeregt. Sein Hauptgedanke gleicht etwa einer alten, mit etwas bitterem Humor erzählten Schelmenweise. Ein Gegengedanke taucht zwar auf, gelangt aber nicht nachdrücklich zu Recht und Stimme. Im Verhältnis zu allem andern, was dieses op. 114 enthält, steht das Finale zwar nicht an bedeutender Kraft der Durchführung, wohl aber an origineller Erfindung um ein Erhebliches zurück, wennschon es durch den darin angeschlagenen gewollt grotesken Ton auch seine Wirkung tun kann, was aber dann auch Sache des Vortragenden sein dürfte.

Einiger für das Klavier bestimmter Nebenwerke ist hier noch zu gedenken. Höchst verdienstlich ist Regers Bearbeitung von dreizehn Choralvorspielen Johann Sebastian Bachs. Eng gezogen sind gewöhnlich die Grenzen, innerhalb deren sich der Pianist Bach gegenüber bewegen kann. Des Altmeisters Choralvorspiele sind ja weit mehr denn nur Stücke für die Orgel, vielmehr musikalische Programmdichtungen, und ihr wundervoller tondichterischer Inhalt wird stets jedes musikalische und religiös empfängliche Gemüt aufs höchste ergreifen. Die Regersche Klavierbearbeitung ist der weiterführenden Kenntnis der gewaltigen Bachschen Kunst ungemein förderlich, sie stellt sich, ungeachtet der und jener sehr großen Spannungen, als vollendeter Klaviersatz dar und bietet auch in technischer Hinsicht keine unüberwindlichen Schwierigkeiten.

Von geistsprühender Eleganz und technisch förderlichstem Nutzen sind ferner Regers Spezialstudien über Chopinsche Werke, nämlich drei Walzer, eine Etüde und ein Impromptu, welche ein unübertreffliches und keinesfalls unbenutzt zu lassendes Material für die Ausbildung im höheren Pianofortespiel darbieten. Diese fünf Studien sind von berauschender Klangfülle und feinstem Tonsinn durchglüht und schon deshalb für den Zweck des Studiums wie auch des

Vortrags in der Öffentlichkeit von gleich bedeutendem Werte. Als Beschluß sei noch erinnert an Max Regers vier Spezialstudien für die linke Hand allein, die unmittelbar hinausgehen auf die Ausbildung ihrer Technik, aber doch auch weit entfernt sind von jeglicher Trockenheit und sich hervortun durch Klangschönheit, melodisch abgerundete Gedanken und ungemein scharf berechnete Ausnutzung der vorhandenen, in diesem Falle aber doch ebenso sehr beschränkten Faktoren.

Bei der Betrachtung von Max Regers künstlerischer Entwicklung ist immer erneut daran zu erinnern, daß der Meister aus Sebastian Bachs Schule hervorgegangen ist und daß seine Inspirationen mancherlei Anregungen von Brahms empfingen. Beide Tonsetzer waren von großem Einfluß auf Reger; er selbst aber war eine Künstlernatur, in stetem und vollem Wachstum begriffen und unausgesetzt den höchsten und vornehmsten Zielen zugewandt. Unsere Zeit ist alles andere als reich an ursprünglichen Talenten und ausgesprochenen Charakteren. Als einen solchen aber hat man Reger einzuschätzen, denn sein musikalisches Streben und künstlerisches Ringen setzen eine ihm innewohnende gleichbedeutende Summe an Intelligenz und unermüdlicher wie unerschöpflicher Schaffenskraft voraus. Und die oben kurz besprochenen Klaviersachen, mögen sie auch nur einen Bruchteil des Regerschen Gesamtwirkens ausmachen, tun doch dar, wie der Künstler nach und nach sich selbst und seine eigene, ihm persönlich zugehörende Sprache zu finden wußte, so originell und so eindringlich, wie sie, auch nur annähernd ähnlich, nur ganz wenigen Tonsetzern der Zeit beschieden sein dürfte.

Max Reger und die Orgel.

Es sind der Gründe verschiedene, die Max Reger bewogen haben zu fleißigem Schaffen für die Orgel. Das Studium der hierher gehörigen Werke Johann Sebastian Bachs mochte den ersten Anstoß gegeben haben, dann aber kam das Instrument selbst Regers Neigung für polyphone Arbeit, seiner Vorliebe für den protestantischen Choral und dessen mannigfaltige Verwendungsmöglichkeit in strengen Satzformen wie auch seinem Behagen an unablässig wechselnder Figuration entgegen. Hatte Reger doch in den Jahren 1886—89 daheim zu Weiden in der protestantischen Kirche dem Orgelspiel mit allem Eifer obgelegen und war so mit ihr und ihrer Eigenart auf das vollkommenste vertraut geworden. Es ist kaum wunderzunehmen, daß in natürlicher Folge hiervon auch Regers Schreibart vom Orgelsatz ausging und sich bis in seine Orchesterpartituren hinein wirksam erzeigte. Etwas anderes kam noch hinzu, nicht allein die Fähigkeit der Orgel, auch die zuweilen verdecktesten inneren Stimmen einer Komposition in absolut plastischer Rundung und Deutlichkeit herauszuheben, sondern auch jene andere, nämlich die des schnellen Wechsels vom gewaltigsten Fortissimo zum zartesten Pianissimo wie auch die Verwendung ganz ungewöhnlich vielstimmiger Akkorde in häufig unvermutet rascher Aufeinanderfolge. Noch ein anderes Moment sprach mit: die Veränderungen selbst, die das „königliche" Instrument besonders in jenen letztvergangenen Jahrzehnten infolge Erhöhung seiner Leistungsfähigkeit durchmachte. Die moderne Orgel gestattet unvergleichlich leichteren Tastenanschlag als die alte;

sie erlaubt dem Vortragenden selbst während des Spiels schnelle und leichte Veränderung der Registerzüge, die dann sofort wechselnde Tonfarbenbilder von oft erstaunlicher Gegensätzlichkeit hervorruft.

Welche Bedeutung die Orgel für Regers Produktion überhaupt hat, das hat er selbst mir einmal in einem Briefe (Leipzig, 23. Mai 1907) geschrieben: „Eine ‚Salome' von mir werden Sie nie erleben, weil ich zu gesund bin, an einen solchen perversen Text zu gehen! Vielleicht ist diese meine ‚Gesundheit', die von der Orgel, dem Lieblingsinstrument Bachs, herkommt, mal ganz gut, wenn man sich nach den Fleischtöpfen Salomes nach schlichter, absoluter Musik sehnt! NB. Ich betone nachdrücklichst, daß ich ein großer Bewunderer von R. Strauß bin; aber Kerle wie ich, die gerne in der Romantik alter, dunkler gotischer Kirchen ‚spintisieren', — wir sind zu einfach, um die ‚Liebe' der Salome, Dekadenze schlimmster Sorte — zu verstehen resp. dieselbe in Musik zu setzen. Voilà: der Unterschied zwischen Strauß und mir! Ich betone aber wieder, daß ich ein großer Bewunderer von R. Strauß bin! Aber ich glaube, Sie verstehen mich, der ich allwöchentlicher ‚Stammgast' in der ‚Thomasmotette'*) bin — das ist ‚heiliger Boden'!"

Nach Johann Sebastian Bachs Tode war die Produktion für die Orgel unablässig gesunken, die deutsche Orgelmusik von ihrer einstmalig innegehabten Höhe immer tiefer herabgestiegen, und „multa, non multum" schien denn auch das Motto der Orgelkomponisten zu sein, die sich des ihnen überkommenen Erbes genug sein ließen. In der Mitte des vorigen Jahrhunderts machte Joseph Rheinberger eine rühmliche Ausnahme mit seinen von wirklich dichterischen Ideen erfüllten Orgelkompositionen. Aber eine tatsächliche Ände-

*) Sonnabend mittags 1/2 2 Uhr finden regelmäßig in der Thomaskirche zu Leipzig die berühmten Motetten des Thomanerchors statt.

rung, also Besserung des Zustandes kam und konnte erst eintreten durch die Emanzipation des betr. Instrumentes selbst und der wesentlichen Vergrößerung seiner Ausdrucksmöglichkeiten. Sie nach Gebühr auszunutzen, fühlten sich dann Meister wie Franz Liszt, der so genial veranlagte, aber leider sehr früh verstorbene Julius Reubke, ferner César Franck und Pierre Benoit berufen, und sie halfen den Boden vorbereiten für Max Reger, den ersten Orgelkomponisten großen Stils nach Bach.

Schon sehr frühzeitig, mit seinem op. 7, betrat Reger als Schaffender das Gebiet der Orgel. Es sind drei dem bekannten Organisten Samuel de Lange in Stuttgart gewidmete Stücke, nämlich ein C-Dur-Präludium, eine Fuge und eine Phantasie über eine Melodie des gregorianischen Chorals, gefolgt von einer fünfstimmigen Doppelfuge. Schon in diesem Erstlingswerke imponiert die Leichtigkeit der Schreibart wie der unbehinderte Fluß der musikalischen Gedankenentwicklung. Zeigt sich der Komponist hier von Sebastian Bach relativ noch ziemlich abhängig, so erwies er sich in dem folgenden Orgelwerk (op. 16), der E-Moll-Suite, das zwar „den Manen" des Altmeisters gewidmet war, doch erheblich von ihm und seinem schier erdrückenden Einfluß frei. Nach kurzer Einleitung erklingt eine starke Doppelfuge, die schon Regers Vorliebe für schroffe dynamische Kontraste aufweist und von einem in kantabilem Stil gehaltenen und harmonisch eigenartig gefärbten Zwischensatz in Moll abgelöst wird. Interessant durch seine Kanonik ist das folgende, in den Harmonien bereits durchweg regerisch anmutende Intermezzo, worauf eine Reihe von 29 Veränderungen in Form der Passacaglia das Ganze glänzend beschließt.

Auf diese Suite folgte eines der in der Folge viel, wohl am meisten gespielten Orgelwerke, nämlich die Phantasie

über den Lutherchoral „Ein' feste Burg ist unser Gott" (op. 27). Reger ist hier Tondichter und Nachdichter in einer Person. Der Choral ist als Cantus firmus abwechselnd verschiedenen Stimmen überlassen, und der poetisch-geistliche Inhalt findet in denkbar angemessener Weise, ja unmittelbar nachschöpferisch seine, den einzelnen Versen folgende musikalische Ausdeutung. Noch ist die Erinnerung daran lebhaft, wie sich zünftige Organisten über solche Erscheinung der in Rede stehenden Phantasie erschreckten, ja an des Meisters oft rücksichtslos zufahrender Art, die Harmonien kühnlich zu wählen und sich häufig ganz besonderer Tonfarbmischungen zu bedienen, ein nicht geringes Ärgernis nehmen wollten. Von geradezu ungeheurer Wirkung ist der Wechsel der beiden Tonarten B-Dur und D-Dur, und von fabelhafter Phantasie legt beredtstes Zeugnis ab die musikalische Einkleidung des dritten Verses und seiner Darstellung der von Hölle und Teufeln erfüllten Welt. Der Choral erklingt mit gewaltigster Energie im (Doppel-)Pedal und dagegen erzürnen sich im Manual die „Stimmen dieser Welt" in unerbittlich scharfen Dissonanzen. Mit dieser Komposition war Regers Ruf als Orgelkomponist fest begründet.

Mit dem op. 40 pflegte der Meister das beregte Gebiet weiterhin erfolgreich. Es enthält die beiden Choralphantasien über „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" und „Straf' mich nicht in deinem Zorn". Wundervoll erklingt in erstgenanntem Werk die Choralweise durch das trübe und hoffnungslose Es-Moll hindurch, bis sich allmählich immer mehr Licht und Leben verbreitet und am Ende der Choral mit dem Thema der Fuge in geistreicher Weise eine ungemein wirkungsvolle Verbindung eingeht. Die zweite Choralphantasie desselben Opus führt dem Hörer recht sehr eindringlich den Unterschied zwischen ängstlicher Zweifelsucht und ekstatischer, innerlich zu vollkommenster Überzeugung sich

durchkämpfender Glaubenszuversicht zu Gemüt. Mit Tönen dankbar frohlockender Begeisterung erhebt sich zur Höhe und schließt diese geistlich-instrumentale Tondichtung.

Als gänzlich selbständige Reger sind die das op. 52 bildenden Drei Choralphantasien einzuschätzen. Es ist eins der berühmtesten Orgelwerke der Zeit geworden, das die Choräle „Alle Menschen müssen sterben", „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und „Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud'!" zu Gegenständen der musikalischen Behandlung hat. Auch hier folgt der Meister dem geistlichen und dichterischen Gedankengang und benutzt häufig, und wohl auch mit leicht ersichtlicher Vorliebe bzw. aus gewisser von Natur verliehener Veranlagung heraus, jene Stimmungen der Ekstase, die oft ganz von selbst ein spezifisch musikalisches Ingrediens ausmachen. So ist die zweite dieser drei Choralphantasien ein gewaltig über die Lande hin erklingender Weckruf, wie die dritte eine Danksagung nicht allein des Individuums, sondern schier einer großen Volksmenge an den Schöpfer, wogegen die erste in Melodik, Harmonik u. a. dem bittern Gedanken von der Hinfälligkeit dieser Welt eindringlichste Gestaltung verleiht.

Zu den eigenartigsten Erscheinungen der Orgelliteratur gehört das op. 57, zu dem Max Reger durch Dantes „Göttliche Komödie" angeregt wurde, und zwar durch deren ersten Teil, „Die Hölle". Wie er selbst einmal sagte, wollte er keineswegs die Szene geben, sondern nur den allgemeinen Gefühlsinhalt des Bruchstückes musikalisch fixieren.

Der Komponist sparte nirgends an grellen Tonfarben und stellte ein gewaltiges Fresko von unheimlicher, unerbittlicher und unnachahmlicher Realistik hin. Reger wurde hier gewissermaßen der Höllenbrueghel unter den deutschen Musikern, denn diese seine klingende Höllenfahrtdichtung läßt alles ihr Vorangegangene (so auch den Inferno-Satz der

Liſztſchen Dante-Symphonie) weit hinter ſich zurück. Kein Darſtellungsmittel bleibt ungenutzt und keiner Diſſonanz Schärfe wird auch nur entfernt gemildert. Wir ſind hier ſtaunend Zeuge, wie Reger, die ernſteſten Menſchheitsgedanken des großen Florentiners noch einmal denkend, ein Kunſtwerk von koloſſaler Monumentalität ſchuf. Die Kompoſition kommt einer treuen und innerlich doch vollkommen freien Überſetzung des Originales gleich. Der große Gegenſtand, die eminente dichteriſche Vorlage erforderte ſelbſtverſtändlich auch große Mittel. Dementſprechend häufte Reger die techniſchen Schwierigkeiten und er mußte dies tun, wollte er die Dichtung muſikaliſch ihrer geſamten Großartigkeit entſprechend wieder aufbauen bzw. illuſtrieren. Der Tondichter ordnete die verſchiedenen Elemente ſeines poetiſchen Stoffes wunderſam und bewies, welch tiefe Einblicke er als Nachſchaffender von ſeltenſter Kongenialität in die Natur und das Weſen Dante Alighieris getan hat.

Der kompakte, für den Inhalt der Inferno-Phantaſie in jeder Hinſicht durchaus gerechtfertigte Orgelſtil Regers änderte ſich in den darauffolgenden Werken. So z. B. in den Variationen und der Fuge op. 73, einer ebenfalls weit und groß angelegten Tondichtung auf ein ziemlich gefühlsſchweres und nachdenklich geſtimmtes Thema. Die Veränderungen durchlaufen eine lange Empfindungsſkala und ſtellen das Thema in die abwechſlungsreichſte, immer aber ausnehmend intereſſante Beleuchtung. Dieſes Werk ſteht unmittelbar hinter der ſeinerzeit ſo entſetzlich viel kritiſche Staubwolken aufwirbelnden E-Dur-Sonate für Violine und Klavier und wird auch heute noch manchem ein Buch mit ſieben Siegeln ſein. Eigentümlich iſt übrigens der ſtarke Gegenſatz zwiſchen dem tiefſinnigen und ſchwermütigen Thema und der froh und ſtark einherſchreitenden Fuge und ihrer poſitiven Gefühlsſprache. Vorwiegend auf virtuoſer Seite ſteht Regers op. 127,

Introduktion, Passacaglia und Fuge, das seine Uraufführung durch Karl Straube gelegentlich der Einweihung der neuen Orgel der Breslauer Festhalle im Jahre 1913 erlebte. Es ist klare Linienmusik, bald gewaltige Kraft äußernd, bald auch wieder sich an der Ornamentik freuend, endlich auch sogar hier und da gewissen mystischen Schimmer ausstrahlend. Gemessen auf wirklich großen Ideengehalt hin, mag diese dreiteilige Komposition wohl um ein weniges hinter anderen ihrer Art zurückstehen müssen.

Damit ist die Zahl der Orgelwerke Max Regers jedoch noch keineswegs abgeschlossen. So sei hier noch an die Fis-Moll-Sonate (op. 33) erinnert, die entschieden weltlichen Ton anschlägt und, Franz Liszts ergebenem Freund, dem „legendarischen Kantor" Gottschalg in Tieffurt bei Weimar gewidmet, übrigens auch sich von Liszts Ideenwelt etwas beeinflußt erweist. Zu Franz Liszt, Robert Schumann und unzähligen vielen anderen gesellte sich auch Reger, indem er dem großen Leipziger Thomaskantor Johann Sebastian Bach mit seiner B-A-C-H-Phantasie und Fuge ein musikalisches Opfer darbrachte. In vollkommener Selbständigkeit findet sich hierin Geist von Bachschem Geiste; streng geführte und scharf gezeichnete Konturen, die Kunst des feinsten Kontrapunktes verwendet im Dienste der leitenden Idee, beschlossen von der großen fünfstimmigen Fuge über zwei Themata, alles bündig zusammengefaßt und durchwogt von nimmer ermüdender, immer neue Wendungen und überraschende Gedankengänge auffindender Phantasie.

Es war, als wollte Max Reger nach jener alle Geistes- und Seelenkräfte so bis ins Letzte anstrengenden „Inferno"-Phantasie ausruhen. Ihr folgten als op. 59 Zwölf Stücke für die Orgel, deren einige wiederum das Andenken Franz Liszts wachzurufen recht wohl geeignet, einige auch etwas mindern Gehaltes sind. Den Gegensatz zu der ersten Orgel-

sonate in Fis-Moll führt die zweite (op. 60, D-Moll) mehr wieder auf das geistliche Gebiet zurück, wie sich solches im langsamen Satze (einer Invokation), dem Choral: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her" und der mächtig aufstrebenden, das Ganze abschließenden Fuge geltend macht. Für den Gebrauch beim Gottesdienst gedacht sind die 52 Orgelvorspiele (op. 67) bestimmt, von verhältnismäßig leichter Ausführungsmöglichkeit und bezugnehmend auf die im evangelischen Gottesdienste besonders üblichen Kirchenlieder. Eine andere Sammlung (op. 79B) ist dieser ähnlich und besteht aus 13 Choralvorspielen; wirklich leicht sind die 30 Choralvorspiele des op. 135. Auf mehrere Orgelkompositionen weltlichen Gehaltes sei zum Schluß noch hingewiesen. Es sind dies z. B. die Monologe (op. 63), zwölf Stücke, teils leichter, wie die Kanzona, das Ave Maria und der D-Dur-Kanon, teils von innerlicher Bewegung erfaßt, wie das Scherzo und das Capriccio, dann auch größerer Leidenschaft sich zuwendend wie die anderen Stücke, mit denen der Komponist sich aufs neue an die strengen Formen des Präludiums, der Fuge, Tokkata und Passacaglia hält. Hierher gehören auch die Zwölf Stücke des op. 65. Wie an anderer Stelle, so finden sich auch unter ihnen ausgesprochene „Weltstücke", nämlich je ein Capriccio und Scherzo wie auch eine Improvisation neben einer sehr interessanten Rhapsodie und je einer „Konsolation" und Kanzone. Es ist wohl kaum eine irrige Behauptung, daß Max Reger Sätze von erklärtem Scherzocharakter in die Konzertliteratur der Orgel eingeführt habe. Weniger Hervorragendes bieten andere, das op. 80 füllende Zwölf Orgelstücke. Allenfalls wäre daraus die Tokkata und Fuge in A-Moll als hervorstechend anzumerken. Ungleich wertvoller sind Neun Stücke für die Orgel (op. 129), die in der unmittelbaren Nähe des oben besprochenen Werkes, der Introduktion, Passacaglia und Fuge stehen und von erfreulicher

Klarheit der Darstellung sind. In diese letzte Zeit des Meisters fällt noch die Entstehung der D-Moll-Phantasie und Fuge, die Richard Strauß gewidmet ist und, gleich dem op. 145, einer Anzahl von nicht eben schwer auszuführenden, wenn auch harmonisch hier und da ziemlich differenzierten Sachen, erst nach seinem Tode erschien. Diese Orgelstücke zeigen gleichsam doppeltes Gesicht, denn sie stellen sich einesteils auf die Zeiten des laufenden Kirchenjahrs ein und bieten andernteils Musik zu kirchlichen Feiern, wie sie die vergangenen Kriegszeiten mit sich brachten.

Von der Kammermusik.

Zu Beginn und am Schlusse von Max Regers musikalischem Lebenswerk steht je eine Komposition für Kammermusik: die Sonate in D-Moll für Violine und Pianoforte eröffnet und das Quintett in A-Dur für Klavier und Streichinstrumente beschließt es. Es war Max Reger vom Schicksal bestimmt worden, auf diesem Gebiete der würdige Nachfolger des großen Johannes Brahms zu werden, jenes Künstlers, der es vermochte, diese nach Beethovens Abscheiden relativ gesunkene Kunstgattung wiederum einem hohen Niveau zuzuführen. Die Kammermusik selbst schien der natürlichen Veranlagung Regers ganz entgegenzukommen, seine Neigung zu besinnlichem Schaffen zu stärken und seine Freude an der Eigenart vielstimmiger Kombinationen und interessanten, bis ins Feinste durchgearbeiteten musikalischen Mosaiks zu mehren. Und ihre Werke bezwecken nicht Zerstreuung, sondern Sammlung. Bei Reger tritt das Eine besonders und stark hervor, daß er die unzähligen harmonischen und kontrapunktischen Kombinationen zu Versuchen, Melodie, Harmonie und Rhythmus in immer neuer Verbindung und Gestaltung hervorzubringen, zu Mitteln des tondichterischen und persönlichen Ausdrucks machte. Nach den letzten Quartetten Beethovens hatte man sich immer mehr und mehr in die Formalmusik hineinmusiziert und hineingelebt, bis der klassizistische Brahms und nach ihm Reger dem ein Ende machten.

Jedoch liegen die Wurzeln der Regerschen Kammermusik doch noch weit tiefer als diejenigen der Brahmsschen. Auch hier ging der Meister zurück auf Johann Sebastian Bach

und dessen Werke für ein Streichinstrument allein ohne Begleitung. Wie an der Orgel, wurde er auch hier der Bach redivivus und schrieb für Solovioline Passacaglien, Präludien, Fugen u. a., und zwar um so leichter, da er die Technik der Streichinstrumente vollkommen beherrschte.

Eine große Anzahl Regerscher Werke gelten dieser musikalischen Kunstgattung. Ihre Reihe eröffnet, wie schon oben erwähnt, als op. 1 die Sonate in D-Moll für Violine und Klavier, der bald andere einschlägige folgten, wie die zweite Klavier-Violinsonate (op. 3, D-Dur), als op. 5 die F-Moll-Sonate für Violoncello und Klavier und eine zweite ebensolche in G-Moll (op. 28). Es sind dies Produktionen, interessant als Merkmale der Entwickelungsgeschichte des Tonkünstlers, bemerkenswert aber auch durch den sich darin aussprechenden unwiderstehlichen und unaufhaltsamen Drang nach steter künstlerischer Mitteilung. Die vorstehend genannten Werke erschienen im Laufe der Jahre 1891 bis 1901, ebenso die dritte Klavier-Violinsonate (op. 41, A-Dur) und als ihr gleich folgendes Werk die Vier Sonaten für Solovioline als der erste, aber auch mit großem Erfolg gekrönte Versuch der Wiederbelebung und Wiedereinführung dieses Kompositionsgenres. „Eine Ilias nach Homer!" sagte der und jener. Und doch, auch wenn Reger hier im Schatten des großen Bach stand, sich altehrwürdiger Formen bediente und damit möglicherweise den Eindruck gewollter Reaktion in den Gegnern wachrief, — dennoch zeigen diese vier Solosonaten eine Unmenge von äußerst fesselnden Partien auf, erfreuen durch den Adel und den Fluß der musikalischen Sprache und imponieren zudem durch die absolute Beherrschung der Form. Diese Sonaten sind infolge ihres künstlerischen Gedankenreichtums zugleich technische Probleme und stellen den Ausführenden in dieser Beziehung gewiß keine geringen Aufgaben. Außer-

dem ist in ihnen, dank Regers ausgedehnter Instrumentenkenntnis, eine erstaunliche Fülle an Klangkraft geborgen, die mittelst mehrgriffigen Spiels bis zum letzten auszunutzen natürlich Sache und Aufgabe des betreffenden ausübenden Künstlers sein wird.

Wie Brahms liebte Reger auch die Klarinette als das der Beseelung fähigste unter den Holzblasinstrumenten. Ihr widmete er die Zwei Sonaten des op. 49, in As-Dur und Fis-Moll, ferner eine dritte in B-Dur (op. 107) und endlich, als letztes seiner vollendeten Werke, das A-Dur-Quintett mit zwei Violinen, Viola und Violoncello. Diese vier Werke besitzen als vorzügliches Kenn- und Wahrzeichen einer echten Kammermusik besonders eins — nämlich Intimität der Empfindung, die sich besonders in der B-Dur-Klarinettensonate so überaus tief und lebhaft kundtut. Denn schon im Eingangssatze sprechen die Töne gleichsam von Seele zu Seele, ist alles klingende Sprache, reines, edles Gefühl im Gewande auserlesener Schönheit und einer wahrhaft künstlerischen Form. Hier wie in dem folgenden Adagio ist der Inhalt vollkommen dematerialisiert, also bis zum äußersten durchgeistigt, oft wundersam geheimnisvoll, dann wieder auch wohl einmal, aber eben nur vorübergehenderweise von leidenschaftlicher, emporflammender Art, stets aber von durchsichtiger Klarheit und unmittelbarer Wirkung. Und als starker Gegensatz hierzu folgt das Vivace, in dessen beiden Hauptteilen Jean Pauls phantastische Gestalten eines Vult und Walt oder Robert Schumanns ideelle Kampf- und Streitgenossen Florestan und Eusebius aufzutauchen scheinen. Von solchem eigentümlichen Dualismus heterogener Stimmungen wendet sich der Schlußsatz energisch ab, indem er jenen einheitlichen, in sich geklärten Ausdruck annimmt und beibehält, wie er sich in der Ruhe schönen und mehr kontemplativen Verweilens kundzugeben pflegt. Diese B-Dur-Sonate

ist typisch für ihre oben angeführte Umgebung, aus einem Gusse und von geradezu bestrickendem Wohllaute. Die melodischen Linien ziehen große, einfache Bogen, das melodische Element äußert sich mit besonderem Nachdruck, die Gedankensprache ist in ein vornehmes harmonisches Gewand gekleidet, ohne deshalb unter einer etwaigen Überladung zu leiden, und die Instrumentation die denklich wirkungsreichste.

Einzuschalten sind hier zwei, allerdings nicht unmittelbar unter den Begriff der Kammermusik fallende Kompositionen kleineren Umfanges, nämlich die das op. 50 füllenden Violinromanzen mit Begleitung eines kleinen Orchesters; die in G-Dur überragt ihre Genossin, und zwar nicht allein an musikalischer Bedeutung, sondern auch durch den immerhin sehr bemerkenswerten und ins Gewicht fallenden Umstand, daß hier die Prinzipalstimme tatsächlich den Vorrang einnimmt und durchgehends behauptet, und nicht wie in der andern Romanze von dem oft doch recht schwer einhergehenden Orchester beeinträchtigt, ja zuweilen förmlich unterdrückt wird. Dem Inhalt und Ausdruck nach sind die beiden Kompositionen trotz des sie begleitenden Orchesters entschieden kammermusikalischer Natur.

In der Entstehungszeit der eben genannten Werke begann sich Reger auch dem Streichquartett zuzuwenden. Sein op. 54 enthält deren zwei, in G-Moll und A-Dur. Ausnehmende Beherrschung des vierstimmigen reinen Satzes, wie sie Reger eignete, war auf dem Gebiete der Quartettkomposition starke Stütze, ja eigentlich maßgebende Grundbedingung. Und dabei fällt ferner noch ins Gewicht, daß der Künstler immer mehr sich selbst fand, seine Charakteristik sich immer schärfer ausprägte und der musikalische Sprachformalismus bereits lange beseitigt war. Das bezeugt eine Reihe von in der Münchener Zeit (1901—07) entstandenen Kammermusikwerken, dazu gehören das C-Moll-Quintett

für Klavier, Violine, Viola und Violoncello (op. 64) und das D-Moll-Streichquartett (op. 75). Ihnen folgten sehr bald zwei außerordentlich feine und liebenswürdige Kammerkompositionen, nämlich die als op. 77 erschienene D-Dur-Serenade für Flöte, Violine und Viola und das A-Moll-Streichtrio für Violine, Viola und Violoncello. Beide Stücke zeigen ziemlich engverwandte Wesensart. In der Serenade tritt Reger gleichsam als Geschichtenerzähler auf, der in formaler und inhaltlicher Beziehung sich einfach genug gibt, allenfalls im ersten Satze ein wenig dem unbefangenen Hörer mit streng kontrapunktischer Geste droht und im Variationensatze wie auch im Finale noch weit eindringlicher wirkt durch sein geglättete und durchsichtige Schreibweise. Besonders eigenartige Wirkungen bringt die Flöte hervor durch häufiges Verweilen in der mittleren und tieferen Tonlage; desgleichen die Viola als Führerin des Grundbasses. Die exzellente Instrumentierung verursacht oft ganz überraschende, die Einfachheit der Besetzung vollkommen in Vergessenheit bringende Klangeffekte, deren Wohlklang und Vollstimmigkeit auch nicht den leisesten Wunsch offen lassen. Der Eingangssatz, ein Allegro, trägt fröhliches Gepräge ausgesprochener Spielfreudigkeit. Aber sie ist alles andere als nur etwa von Formalismus und Schreibfertigkeit gebotener Selbstzweck; der schaffende musikalische Geist wirkt als treibende Kraft und entwickelt ungemein zarte und feine Ideengebilde, die ein neu auftretender Seitengedanke von intimer Lyrik schön ergänzt. Es herrscht ein prachtvoller Fluß im Ganzen und mit förmlicher Eleganz sind die Übergänge von einem Teil zum andern hergestellt. Den dann folgenden sechs Variationen liegt, in der Dominanttonart, ein ganz einfach gehaltenes, um so gesangreicheres Thema zugrunde. Die beiden Streichinstrumente führen es der Hauptsache nach aus; die Flöte wispert nur vorübergehend einmal

ein Wörtlein dazwischen, übernimmt aber dafür in der viel bewegteren ersten Veränderung die Führung, indem sie den leitenden Hauptgedanken leicht und lustig paraphrasiert und in der folgenden sich sogar hübsch kokett von ihrer virtuosen Seite aufs vorteilhafteste repräsentiert, wobei sie aber in der Violine eine scharfe Konkurrentin erhält. Nachdem dieser lustige Zwiestreit ausgetobt, kommt Ruhe in die dritte, in A-Moll stehende Variation, die sich in der vierten, wieder nach der gleichnamigen Durtonart zurückkehrenden Variation noch um ein bedeutendes vertieft, auch manch eigenartigem rhythmischem Gebilde Raum gibt, wozu noch die graziös durchgebildete Harmonik ein übriges tut. Die sechste (Schluß-) Variation bietet noch einmal das Thema in leicht und kantabil umschriebener Fassung, worauf das Finale im Presto einsetzt, ein zierliches elegantes Sätzchen von bis zum Übermut gesteigerter Lustigkeit. Auf und ab bewegt sich die Gefühlskurve und nachdenklich ist der Schluß.

Mit dieser Flötenserenade hat das A-Moll-Streichtrio die filigranartige Arbeit und wundervolle Klarheit des durchsichtigen Satzgefüges gemeinsam. Es besteht aus vier Sätzen. Der nur neun Takte umfassenden Einleitung wird das führende Hauptthema des ersten Satzes entnommen, trotz der regierenden Molltonart von stark erregtem und unablässig vorwärtstreibendem Wesen, wie sich solches auch durch vorwiegend chromatische Prägung ausdrückt. Das zweite, in klarem C-Dur erscheinende Gegenthema ist von ruhevoller Gesangmäßigkeit und wird im weiteren Verlauf noch in immer stärkeren und unmittelbareren Kontrast zu seiner nächsten Umgebung gebracht. Recht besinnlich stimmt am Schlusse die das folgende Larghetto gewissermaßen vorbereitende Koda, die die äußere wie innere Bewegung mehr und mehr verlangsamt. Dieser Satz, in Regers Lieblingstonart E-Dur stehend, ist von ausnehmend

schöner kantabiler Fassung und einer so ungemein reichen Stimmführung, daß die Klangkraft der drei Instrumente noch wesentlich vergrößert wird. Letztere wetteifern fast miteinander, indem sie sich in der Anbringung schöner musikalischer Ornamente zu überbieten suchen. Denn weniger das polyphone Element als vielmehr das erklärt melodische behauptet in diesem Larghetto den entschiedenen Vorrang. Einen sehr vergnüglichen Ton schlägt sodann das in beinahe ungewohnt engen Grenzen gehaltene Scherzo (D-Dur) an, den auch das Trio beibehält, ja vorübergehend sogar noch weit bestimmter hervortreten läßt. In A-Dur beginnt der Schlußsatz (Allegro con moto), ein ungemein bewegliches, mit allerseits geistvollen Kombinationen und kontrapunktlichen Verschlingungen durchsetztes Tonspiel, dessen nach D-Moll gewendeter und ziemlich breit ausgeführter Zwischensatz noch einer neuen Gefühlssteigerung gleichkommt.

Während seines Aufenthaltes in Leipzig komponierte Max Reger ein Klavier- und zwei Streichquartette (op. 109, 113*) und 121). Das erste dieser Trias (Es-Dur) ist schwer verständlich und erschließt seinen musikalischen Ideenreichtum wohl erst nach längerem Studium sowohl den Spielern als auch den Hörern. Denn sie sind in diesem Falle gleichsam Zeu-

*) Reger schrieb mir über das Opus 113 am 30 November 1910 (Leipzig): „Ich möchte Ihnen sehr danken; Sie haben für mein Klavierquartett wieder so viel des Schönen und Guten geschrieben, was mir besonders wertvoll ist, weil gerade dieses Werk wieder vielem Widerspruch begegnen wird. Warum? Das ist mir allerdings etwas schleierhaft, da doch alles in diesem Werke so klar gesagt ist, was ich zu sagen hatte! Mir ist es unerklärlich, daß man von den Komponisten sozusagen ‚verlangt', daß wir immer friedliche Werke schaffen! Bietet denn das Leben immer Freundliches, Schönes? Und schließlich, wenn man mein op. 113 gründlich ansieht, so wird sich ergeben, daß die Sache gar nicht so schlimm ist; daß ich mir gestattet habe, einige logische Konsequenzen zu ziehen in der Harmonik? Ist das so arg?"

gen eines sich vor ihren Augen und Ohren vollziehenden musikalischen Denkprozesses, der selbstverständlich die bedeutende Mitarbeit der lebhaften Empfindung deshalb noch lange nicht auszuschließen braucht. Vielleicht darf sogar der Meinung Ausdruck gegeben werden, Reger stehe hier als Schaffender, unbeschadet persönlicher Selbständigkeit, im Zeichen des Kammermusikstils des letzten Beethoven. Besonders sind die beiden Ecksätze dieses Streichquartetts (Allegro moderato und Allegro con grazio e con spirito) grüblerisch und voll Nachdenkens. Der erste Satz dehnt mit seinem schwerwiegenden Gedankengehalt nicht nur die Form aus, sondern strebt sogar nicht selten über den Umfang des Streichquartettklanges hinaus und hin in die Klangwelt des Streichorchesters mittelst Doppelgriffe wie auch Stimmverdoppelungen und Stimmkreuzungen. Von besonderer Wichtigkeit sind ferner hier auch die unseres Erachtens sogar für einen Reger ganz außergewöhnlich stark und häufig sehr eigenartig zugespitzten Verhältnisse der Harmonik und Rhythmik. Ähnliches, allerdings in ein wenig modifiziertem Sinne, ist vom Finale zu sagen, das, wenn auch nicht alles, so doch sehr vieles ins Graziöse und leicht Humorvolle wendet. Diese Fuge, um eine solche handelt es sich hier, ist in geistreichster Weise durchgeführt, inhaltlich und dem gesamten Ausdruck nach von dem zierlichen, auch etwas kapriziösen Thema bestimmt und, wie es immer Regers Gepflogenheit entsprach, einem alle Kräfte und Möglichkeiten der vier Streichinstrumente noch ein letztes Mal in energischster Weise zusammenfassenden, klanglich weitest ausladenden Schlusse zugeführt. Männliche Willenskraft bekundet auch das Scherzo (Presto, G-Moll), das wie der Blitz vorbeifährt, eines ruhigeren melodischen bzw. gesanglichen Kontrastgedankens entbehrt und sich behufs klanglicher Potenz ebenfalls nicht selten der Oktavenverdoppelungen erfolgreich bedient. Wie der erste Satz, ist auch

das verhältnismäßig nicht eben umfangreiche Larghetto (As-Dur) von grüblerischer Art, dazu, infolge wohl der schwer lastenden Chromatik, im Gegensatz zu der gewählten hellen und weichen Haupttonart häufig von bemerkenswert dunkler Klangfärbung.

Goethes Wort, das nämlich müsse gar eine schlechte Kunst sein, die sich auf einmal fassen ließe, deren letztes von demjenigen gleich geschaut werden könnte, der zuerst hineintritt, gilt in seiner Umkehr vom Es-Dur- wie auch, mit gewisser Einschränkung, vom Fis-Moll-Quartett. In diesem op. 121, einer Komposition voller Phantasie und Gedankentiefe, ist schon das Partiturbild ganz Reger. Das schwere Gedanken darlegende Adagio ist erfüllt von außerordentlich schöner Melodik und üppiger Klangfülle. Einer freier gestalteten Phantasie ist der erste Satz, ein durch den Zusatz „espressivo" gemildertes Allegro, zu vergleichen. Vielerlei und doch viel steht darin. Was aber will wohl das kleine Zwischensätzchen mit seinem entzückenden Ländlermotiv inmitten von Leidenschaft und Ernst? Schwer zu deuten mag es sein. Aber es ist da und so ist's gut! Himmlische Launenhaftigkeit hat das Scherzo (D-Dur, Vivace); barock etwas, wie der Meister zuweilen wohl denken und empfinden mochte, und doch eben soviel Menschlichkeit atmend, wie raschen Geist aufweisend und vollendete Form zur Schau tragend. Der Satz läßt eigentlich, ein echtes Perpetuum mobile, gar nicht recht zu Besinnung kommen; ein winziges, an den Eingangssatz leise erinnerndes Motiv (Sostenuto poco) bedeutet mit seinem mäßigen Auf- und Abwogen nur einen zartsinnigen Ausklang, aber kein Verweilen etwa in Ruhe. Im Schlußsatze endlich spielt der berühmte, bei dem und jenem auch berüchtigte Kontrapunkt keine kleine Rolle. Allerhand kapriziöse Dinge gelangen darin zu eifriger Diskussion, und inmitten aller Erregung und spannender Stei-

gerung lädt eine melodisch entzückende Stelle, zu vergleichen jener stimmungsähnlichen im ersten Satze, zu freundlichem, wenn auch eben leider nur kurzem Bleiben ein.

Wieder etwas schwieriger läßt sich das D-Moll-Streichquartett an (op. 74), das aus der Münchener Zeit Regers herrührt. Viele waren damals seinetwillen dem Künstler herzlich gram. Aber es ist eigentlich doch von jeher kein übles Zeichen gewesen, wenn ein großer und unbeirrt Schaffender so recht aus tiefstem Herzensgrunde angefeindet wurde. Weil es dann nämlich sicher und gewiß irgendeine besondere Bewandtnis mit ihm hat! Aber auch hier sagt der Altmeister Goethe das rechte Wort: „Nur wer euch ähnlich ist, versteht und fühlt, nur der allein soll richten und belehren." Reger ließ sich von der Menge weder irre noch scheu machen; seine Kunst mochte manchem noch so unbequem, wenn nicht gar anmaßend vorkommen. Jedenfalls konnte sie weder totgeschwiegen noch auch nur höflich umgangen werden. Wohl aber bedurfte sie, und das war das eigentlich Unbequeme, eines anderen, neuen Maßstabes. Nur ein kühner Geist wie er vermochte Kühnes und Neues dazu zu schaffen. Und Reger stand auf festem Grund und Boden. War doch seine Kontrapunktik aus Johann Sebastian Bach hervorgegangen und wies doch sein Bestreben nach Dehnung bzw. Erweiterung der Form unmittelbar auf den letzten Beethoven zurück! Und mit Johannes Brahms hatte Reger gar manches Eckige und Starre, im allgemeinen häufig schwer Zugängliche gemeinsam. Das D-Moll-Streichquartett nun erweist evident diese seine dreifache geistige und künstlerische Wahlverwandtschaft. Ein schon der rein technischen Ausführungsmöglichkeit nach fast vereinzelt dastehendes Werk, das gleichsam unter einem musikalischen Ausnahmegesetz steht, ist es eins der bedeutendsten, wenn nicht überhaupt das bedeutendste der letzten Jahrzehnte

gewesen und, soweit man auch immer Umschau halten mag, wohl auch geblieben. In Regers D-Moll-Quartett, zumal im ersten Satze, begegnet einem, auch dem eingeschworenen „Regerianer", durchaus Neues, wenn nicht sogar vollkommen Fremdartiges. Auch nach der formalen Seite hin, die auf das dem Genie eigentümliche Expansionsgelüst hindeutet. Eine fremde Physiognomie schaut einen aus diesem ersten Satze an. Er ist vorerst eine formale Sphinx. Seiten- und Nebengedanken von gleicher inhaltlicher Wichtigkeit treten da überall hervor und fordern gebieterisch Beachtung. Und nun zu alledem noch die viel verschriene Regersche Harmonik und Melodik! Gewiß — man dünkt sich anfangs in einem Labyrinth, aber es überkommt einen doch zu gleicher Zeit Gefühl und Bewußtsein, sich etwas Außerordentlichem gegenüberzubefinden. Und gerade in melodischer Beziehung bietet dieser Satz eine ungewöhnlich reiche Ausbeute. Wie da alles singt und klingt in dem meisterhaft behandelten Innenwerk: es sind wirklich innere Stimmen, die vornehmliche und eindringliche Sprache führen! Das Finale dieses Quartettes wird vielleicht im Anfang manchen auch noch so kundigen Thebaner hinters Licht führen. Vieles darin ist barock. Mag sein, aber alles doch von geistreichster Konzeption und durchaus Emanation einer in sich geschlossenen, gefestigten und stark originellen Persönlichkeit. Aus des Tondichters Gefühlswelt dem ehrlich Suchenden neue Eindrücke zu verschaffen, ist der Variationensatz fein geeignet. Hier ist alles tief und echt empfunden und aus dem unversieglichen Born wahrhaft großen Menschen- und Künstlertums geschöpft. Und so quillt denn auch gerade hier die Erfindung leicht und frei. Die Veränderungen sind von ganz überraschender Vielheit und Gegensätzlichkeit, verlangen jedoch vom Hörer trotzdem nichts Unmögliches, weil der musikalische Leitgedanke, die melodische Grundlinie auch mitten

in allem modulatorischen und kontrapunktischen Getriebe unschwer erkennbar bleibt. In dem an Umfang geringen Scherzo treibt der Humorist Reger sein Wesen. Was einem da entgegenklingt, ist man beinahe versucht, etwa eine Münchener Kindl-Melodie zu benamsen — es ist, als ließe einer den lieben Gott einen frommen Mann und fünfe gerade sein, und bummele seelenvergnügterweise seines Weges dahin! Freilich kommt ihm da mit einem Male plötzlich eine verteufelt ernste Sache in Gestalt eines Zwischensatzes in die Wege und zur Aussprache obendrein — macht nichts, alsbald gewinnt der Regersche Humor wieder Oberwasser.

Nochmals ist auf Regers durch Bach geweckte und gesteigerte Vorliebe für die Komposition für Soloinstrumente zurückzukommen. Das op. 42 enthält vier Sologeigensonaten, denen später noch andere, nämlich op. 91, 117 und 131 A (Präludien und Fugen), folgten. Gerade in diesen Sachen läßt sich Regers immer wachsende Selbständigkeit beobachten wie auch seine Gedankenbefreiung vom Einflusse Sebastian Bachs. Über das Genre selbst freilich kann man, unbeschadet des autoritativen Ansehens eines Bach und Reger, doch verschiedener Meinung sein. Denn diese Kompositionen hinterlassen gleich den Sechs Solosuiten für Violoncello und für die Bratsche beim Anhören doch einen Rest der Unbefriedigung, der weder die geschmeidige Schreibart noch die arpeggierten Triple- und Quadruplegriffe die geschlossene Vollstimmigkeit, wie solche dem begleitenden und füllenden Klavier eigen ist, zu ersetzen vermögen. Unter den in Rede stehenden Werken, denen sich noch zwei Präludien und Fugen (in H-Moll und G-Moll; ohne Opuszahl) anschließen, ist wohl die dem ausgezeichneten Geiger Gustav Havemann gewidmete Chaconne (in G-Moll) das hervorragendste und allerdings auch technisch komplizierteste. Ein schwerwiegender, in breiten, energisch intonierten Akkorden klingender

Gedanke liegt ihm zugrunde, und diesem Thema folgt dann eine lange Reihe von Veränderungen, die es nach den verschiedensten Seiten hin beleuchten und ihm eine immer wieder neue Gestalt geben. Bemerkenswert ist hierbei vor allem das eine, daß das technische Element nicht überwiegt, sondern vielmehr dem geistigen nur als vermittelnder Faktor zur Seite steht. Zusammen mit der berühmten Bachschen Chaconne ist ohne Frage die Regersche eine der bedeutendsten Erscheinungen auf ihrem Spezialgebiete und zugleich eine der willkommensten künstlerischen, allerdings sehr schwierigen Aufgaben für auserwählte Vertreter des Violinspiels.

Zu denjenigen Kompositionen, die sehr bald im vornehmsten Sinne populär wurden, gehören die in der A-Moll-Suite (op. 103A) zusammengefaßten Sechs Vortragsstücke und die Suite im alten Stil (op. 93). Es sind insgesamt Stücke, in denen die Erinnerung an alte, lange verklungene Zeiten sich aufs neue belebt — Reger in Bachschem Gewande. Ferner seien hier noch angeführt op. 79 und op. 87, Sachen für die Violine, in kleinerem Umfang gehalten, und, gleich den ebenfalls in op. 79 enthaltenen Violoncellstücken, etwa musikalische Kauserien zu nennen, die der vornehmen Unterhaltung und Anregung zu dienen bestimmt sind.

Zum Beschlusse gedenken wir noch einiger Kammermusikkompositionen, die Regers Eigenart scharf hervortreten lassen, so z. B. der F-Dur-Sonate für Violoncello und Klavier (op. 78). Sie ist ein echter Reger; alles groß gedacht, ursprünglich empfunden und in der, dem Meister nun einmal eigentümlichen rhythmischen und harmonischen Prägung dargeboten. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß in dieser Sonate auch mancherlei Rätselhaftes und zum mindesten schwer zu Enthüllendes sich vorfindet. So gleich im ersten Satz mit seinem Hin und Wieder von dämonischer, nervenzitternder Leidenschaft und den darauf eintretenden besänf-

tigenden, sich in „Brahmsschen Sexten" ergehenden Seitengedanken. Das Finale mit dem ganz plötzlich abbrechenden Schlusse, dem unaufhörlichen Wechsel des zwei- und dreiteiligen Metrums und den wenigen Ruhepunkten inmitten gewaltig emporstrebender und rücksichtslos durchbrechender Empfindungen ergibt für den Vortrag wie für die Auffassung ebenfalls nicht geringe Schwierigkeiten. Sehr originell ist ferner das Scherzo mit dem stereotypen Pizzicato des Violoncellos und dem, allerdings eben kaum mehr als angedeuteten, fast visionär erscheinenden zweiten Thema. Für eine wahre Perle der neueren Kammermusik darf der Variationensatz gelten; von dieser tief innerlichen Musik teilen sich dem Hörer ohne weiteres volle und reine Wirkungen mit.

In Max Regers Leipziger Zeit fällt die Entstehung des E-Moll-Trios für Klavier, Violine und Violoncello (op. 102). Ich war Zeuge seiner Manuskript-Aufführung an einem unvergeßlichen Kammermusikabende im Gewandhause zu Leipzig (am 23. März 1908). Der Meister am Flügel und seine künstlerischen Helfer, Konzertmeister Edgar Wollgandt und Prof. Julius Klengel, wurden enthusiastisch gefeiert. An der schönen Komposition fällt auf, daß es unter dem Einflusse einer und derselben, alle Sätze total, ja vielleicht sogar allzu stark und konsequent beherrschenden Stimmung steht, die ihrerseits wieder allerdings irgendeiner poetisch-programmatischen Vorlage oder Idee entsprungen sein mag. Im zweiten und vierten Satze macht sich das zum mindesten sicher und entscheidend empfindbar. Jener, ein sehr eigenartig gedachtes Allegretto, gleicht einem Capriccio, darin ziemlich heterogene Empfindungen einander gegenüberstehen und sich befehden, insgesamt jedoch zugleich von ausgesprochen romantisierender Art sind; ein leichtes Thema in lockerem Staccato, das in schnellem Vorüberhuschen sich koboldartig gebärdet; dann ein sehr kurzer, ausgeprägt lyrischer Seiten-

gedanke, der besonders in der Violine und im Violoncello abwechselungsweise wiederkehrt. Der vierte Satz, das Finale, ruft, wie eben gesagt, ähnliche Vorstellungen in der Seele des Hörers wach. Es eignet ihm gleich von Beginn an ein etwas grotesk gefärbter Humor, der freilich mit kratzbürstigem Wesen verzweifelte Ähnlichkeit hat, und sich denn am Ende auch wirklich in bittern Ernst umwandelt. An mannigfaltigsten Überraschungen reich, hat dieses Finale großen, zur Höhe emporführenden Zug und weist zugleich auch auf das bestimmteste auf den Eingangssatz (Allegro moderato, ma con passione) zurück. Der Rhythmus ist darin Alleinherrscher. Der breite Gesang der Streicher muß aber zu häufig ankämpfen gegen die Gewalt des Klaviers. Relativ schwach ist die Erfindung freilich im Largo. Eine zuerst vom Klavier angegebene und später von den anderen Mitspielern wiederholte Folge charakteristischer Akkorde ist daran wohl das hauptsächlichste, wenn man davon absehen will, was Reger allmählich aus dem weitern Verlaufe des Satzes heraus gestaltet. Es gebricht letzterem im Vergleich mit Beethovenschen und Brahmsschen Adagiosätzen doch an der großen und ruhig gehaltenen, melodischen Linie. Im allgemeinen bemerkt, ist Max Reger auch in diesem Klaviertrio der interessantesten Rhythmiker und kühnsten Harmoniker einer. So versetzt er hier gleich zu Anfang Freund wie Feind unbarmherzig eine harte und kalte Harmoniefolge, so daß man beinahe schon allein dafür dankbar ist, daß es nicht auf ebensolche Weise weitergeht. Dagegen fehlen jene harmonischen und satztechnischen Komplikationen, wie sie die (unten noch zu besprechende) C-Dur-Sonate für Violine und Klavier charakterisieren.

Ziemlich lange Zeit galt diese C-Dur-Sonate (op. 72) als das enfant terrible der Regerschen Musenkinder. Als ich sie nach der Uraufführung in der Gewandhauskammer-

musik (Leipzig 1904) bewundernd anerkannt und demgemäß öffentlich meine Meinung abgegeben hatte, hielt man mich „wenn möglich für noch verrückter als den Komponisten selbst". Die meisten Beckmesser erklärten sie einfach für unverständlich nach Form und Inhalt. Ich fand dies damals nicht und vermag es heute noch weniger, halte sie in vollem Gegenteil für eins der besten, ausgereiftesten und vor allem originellsten Werke des Tonpoeten. Reger ist einer der hervorragendsten Meister der musikalischen Stimmungskunst. Auch hier; denn gerade diese Sonate zeigt nach solcher Richtung hin erstaunlichste und bewundernswerteste Einheitlichkeit. Das Ganze ist erfüllt und bestimmt durch zwei große, ja diametrale Gegensätze, nämlich von tiefer Melancholie und energischem Trotz, und der Ausdruck immer derartig prägnant und zwingend, daß man nur zu leicht und ganz unwillkürlich an eine dichterische Vorlage als musikalisches Programm zu denken sich geneigt fühlen wird, wenn auch Reger sich, mit verschwindend geringen Ausnahmen, des Schaffens auf programmatischer Unterlage ferngehalten hat. Damals jedoch haben sich mir unter erstmaligem Anhören des zweiten Satzes, um für das eben Gesagte nur ein beweisendes Beispiel anführen zu können, ohne weiteres gewisse, aus Goethes klassischer Walpurgisnacht herrührende Vorstellungen ganz von selbst aufgedrängt. Der Sonate überhaupt liegt Faustisches zugrunde; nimmt man etwa noch „Hamlet" und „Manfred", Shakespeare und Byron, hinzu, so ließe sich meines Dabürhaltens dieses hochinteressante Regersche Werk seinem Stimmungsgehalte nach scharf umgrenzen und — am besten — mit tiefem Dichterwort kommentieren. Es ist ein Kammermusikwerk großen Stils; eine die Aufmerksamkeit des Hörers bis aufs Letzte fesselnde und immer steigernde Tondichtung und die Emanation eines tief und gewaltig empfindenden Dichtergemütes. Und gerade einem solchen

Werke gegenüber wird, dem Goetheschen Wort entsprechend, die Schwierigkeit, über Musik in Worten zu schreiben, nur um so offenbarer deutlich. Ist es doch in solchem Falle mit der einfachen Mitarbeit des Verstandes allein keineswegs getan. Alles kommt vielmehr auf unausgesetztes Mitdurchleben des Ganzen, auf die gemütvolle Erfassung aller seiner Einzelteile an. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen . . ."

Was mir an dieser Klavier-Violinsonate noch besonders staunenswert und im besten Sinne auffällig erscheint, ist die enge, unlösliche und durchaus organisch erscheinende Verbindung von strengster Arbeit und tiefgründigem Gefühlsleben. Übrigens ist hier auch alles so wohl eingeteilt und künstlerisch geordnet. Wie vorsichtig man (genau wie ehedem im Falle Johannes Brahms!) mit der ebenso schnellen als sogar leichtfertigen Berufung auf die Reflexion sein sollte, beweist doch im Vorliegenden wieder einmal das Largo der C-Dur-Sonate! Es ist eins der herrlichsten Stücke des Regerschen Tonschatzes wie der neueren Kammermusik überhaupt, von unsagbar bedeutendem Stimmungsgehalt und einer, dem Hörer bereits nach einmaligem Genusse unvergeßlich bleibenden reinen Wirkung. Mit auch noch so vielen Worten läßt sich nicht wiedergeben, wie Meister Reger hier die Tonfarben mischte und aus dem Klang unmittelbares, reinstes Daseinsgefühl beglückend ausströmen läßt! Als Melodiker ward ihm in der Konzeption dieses Satzes ein großer Triumph beschert und zugleich der Beweis geliefert, daß er es den Besten seiner Art gleichzutun vermochte. Durchaus originell erweist sich die Erfindung, von ungewöhnlicher Stärke auch der melodische Fluß; alles ist von staunenswertester seelischer Triebkraft bewegt und emporgehoben; dabei von eben der ausgesprochenen Klarheit, die nicht wenige früher wie noch heute bei Max Reger

schmerzlich zu vermissen behaupten. Von höchstem Interesse, aber allerdings auch sich der schnellen Erkenntnismöglichkeit nicht selten schroff entgegenstellender Schwierigkeit sind die harmonischen und rhythmischen Einzelheiten der C-Dur-Sonate, die darzulegen bzw. zu erklären allein schon einer analytischen Abhandlung bedürfen würde. Zusammen mit Richard Strauß erweist sich Max Reger in diesem Falle als der kühnste und am rücksichtslosesten fortschreitende Neuerer der Jetztzeit auf harmonischem Gebiete. —

Unvergleichlich schneller eröffnet sich dem Verständnis das F-Dur-Sextett (op. 118) für je zwei Violinen, Violen und Violoncelli. Über ein Drittel des Ganzen beansprucht der erste Satz, der seine Tempobezeichnung Allegro energico zu Recht trägt, jedoch an Übersichtlichkeit durch die Ausdehnung nichts einbüßt; sehr feingliederig ist das folgende, in der Paralleltonart D-Moll stehende Scherzo, dessen Trio (Meno vivace, B-Dur) ein reizendes Ländlermotiv intoniert. Im Largo wird stark und schnell moduliert; an melodischer Intensität steht dieser Satz hinter anderen seiner Gattung aber zurück, wogegen im Finale (Allegro commodo, F-Moll) die Kraft der Erfindung sich wiederum weit stärker erweist. —

Das Leipziger Gewandhauskonzert am 15. Oktober 1908 hatte seine Sensation: die Uraufführung des Regerschen Konzertes für Violine und Orchester. Vielleicht sollte man, wie bei den beiden Brahmsschen Klavierkonzerten, lieber und durch die Umstände vollkommen berechtigterweise von einer Symphonie mit obligater Solovioline sprechen. Henri Marteau spielte das Konzert an jenem Abende prachtvoll. Was Max Reger hier einesteils dem Hörer darbietet, anderenteils vom Spieler verlangt, gehört zum Kompliziertesten, Schwierigsten und (in gewissem Sinne) Unzugänglichsten in der ältern und neuern Violinliteratur überhaupt. Fast niemals wird dem Solisten eine Pause gegönnt; die Prinzipal-

stimme ist mit Doppelgriffen förmlich gespickt und überhaupt mit technischen Problemen überhäuft. Gegen sie kämpft die elementare Klangfülle des Orchesters, die damals dank Artur Nikischs eminentem wundervollem Klangsinn gemäßigt und abgedämpft wurde. Regers Chromatik ergeht sich in diesem A-Dur-Konzert ins Maßlose, und gerade einige, leider aber nur ganz wenige Stellen, die in den Grenzen der Diatonik verharren, lassen solches um so stärker empfinden. Der erste Satz wird von der chromatischen Tonleiter mit unterstellten Durchgangsakkorden beherrscht und trotz der zwei sehr schönen Themen bleibt von echter Musik kaum viel übrig, weil die Tonfarben an den meisten Stellen förmlich ineinander laufen. Von eigenartiger und sehr persönlicher Stimmung erfüllt ist der Mittelsatz: ein in der Erfindung echtes Thema, oft wenigstens, wenn auch nicht immer, ein künstlerisch abgestimmter Dialog zwischen der Solovioline und dem Orchester, unverkennbar aus Dekadenz herausgeborene Empfindungen, auch aufflammende Leidenschaft, dann aber auch Momente, wo die Untertöne von Müdigkeit und Melancholie wieder lauter durchklingen — alles impressionisch, dem Anscheine nach fast zufällig hier sich zusammenfindend, dort sich abkehrend oder in ungemessene Breite auseinanderfließend. In eine wahre Hexenküche glaubt man angesichts des Schlußsatzes zu schauen. Das Soloinstrument gibt unverfroren den Tenor der Stimmung an, nämlich jene eines fast unsinnig zu nennenden Galgenhumors; ein gleichsam negatives Spiel mit Tonfolgen beginnt, wo jedermann ohne alle Sorge für sich horizontal weitermusiziert und sich den Teufel um die vertikale Linie kümmert, d. h. um die Harmonie, die dabei — nicht herauskommt. Und auch hier wieder, wie schon vorher, manche bloße musikalische Scheinwerte, ausgesprochene, ja ausgeseimte Narrenmusik, aber doch dazwischen plötzlich auch wunderbar ergreifende, musikalisch

verinnerlichte Momente, allerdings schnell wieder abwechselnd mit grauslich-grandiosem Fresko von Tonwerk voll harter Verstandeskunst und unleidlicher, ungebärdiger Genialitätssucht — mit einem Worte: ein klingendes Kaleidoskop, dessen Spiel eine volle Stunde in Anspruch nimmt.

Aber nicht hiermit sei das vorstehende Kapitel beschlossen. Gilt etwa vom Violinkonzert Goethes Wort, daß es „von Fülle zum Entbehren, von Entzücken zu Verdruß" führe, so ergibt ein Rückblick über Regers Kammermusik ein hochbedeutendes Resultat. Man hat dem Schaffen des Meisters zu große Gleichheit zum Vorwurf gemacht. Aber gewiß doch geschah dies weniger infolge leichtfertiger Beurteilung als vielmehr aus unzulänglicher Vertrautheit mit den Werken selbst. Denn man braucht z. B. die der Kammermusik nur einander gegenüberzustellen und ihre charakteristischen, prinzipiellen Unterschiedsmerkmale werden sich der aufmerksamen Betrachtung bald und ganz von selbst ergeben. So sei beispielsweise an drei Streichquartette erinnert: im D-Moll gebietet jugendlich überschäumender Sturm und Drang, im Es-Dur gibt liebenswürdiger Frohmut und im Fis-Moll schwere Melancholie den Ton an. Dieselben Empfindungsdifferenzen bestimmen den Inhalt der drei Sonaten für Violine in C-Dur, Fis-Moll und E-Moll. Abgesehen von der Orgel, war es vielleicht eben ganz besonders die Kammermusik, die Regers eigenartigem Wesen entgegenkam, weil sie ihm die Gelegenheit zu intimem Musizieren und die Möglichkeit gab, die aufs feinste gesponnene Kontrapunktik als Ausdrucksmittel der Darstellung einer überreichen Ideenwelt zu machen. Ein großer Teil des Publikums hat sich zu allen Zeiten dem Wirken fortschrittlich empfindender und weit vorausschauender starker Geister entgegengestellt, wie solches denn auch Max Reger geschah. Darüber wird sich nur der mit der Musikgeschichte nicht genügend Vertraute

wundern. Daß aber auch ein großer Teil zünftiger Kunstgenossen dem Meister Widerpart hielt, läßt sich wohl am ehesten und sichersten daraus erklären, daß viele Musiker sich nicht in Regers Stil hineinfanden und vornehmlich seiner Harmonik gegenüber es am rechten Verständnisse bzw. Verstehenwollen mangeln ließen. Man wird in dieser Beziehung gern den Worten Hermann Ungers Beifall spenden, daß es nämlich auch hier so scheine, daß die Zeit, die sich schon so schrecklich vorgeschritten, kraft des Expressionismus so über alle noch eben geltenden Größen erhaben vorkommt, doch eigentlich noch recht viel zu lernen habe, um erst einmal das zu besitzen, was sie seit Jahren schon ererbt hat. „So wird auch für Regers Kammermusik erst noch die Zeit kommen; die Zeit, da es wieder eine Ehre sein wird, etwas gelernt zu haben, und wo auch der ‚große' Solist sich bequemt, als dienendes Glied inmitten eines kammermusikalischen Gesamtwerks zu stehen, nicht als Herr. Nur so ist echte musikalische Demokratie denkbar, nicht in einem sinn- und planlosen Durcheinander, einem Kampf aller gegen alle, der nur zur Disharmonie, niemals zur Harmonie führen wird."

Regers Orchestermusik.

Verhältnismäßig sehr spät betrat Max Reger das Gebiet des Orchesters. Gegen das Ende seiner Münchener, die Jahre 1901 bis 1907 umfassenden Zeit komponierte er die „Sinfonietta", die zwar, dem Umfange nach das Größenverhältnis ihrer Gattung weit überschreitend, die gewählte Bezeichnung Lügen straft und auch inhaltlich mehr vom Wesen einer Serenade als einer kleinen Symphonie an sich trägt. Ohne Frage lag in dieser Zurückhaltung Methode; nicht mochte es etwa Scheu sein vor der großen Form und ihrer naturgemäß schwierigeren Behandlung, sondern allein Respekt vor der Kunst selbst. Auch hierin zeigt Reger Ähnlichkeit und Vergleichspunkte mit Johannes Brahms. Hatte doch auch dieser Meister zwei Serenaden und die Variationen über das Haydnsche Thema für Orchester komponiert, bevor er an seine erste Symphonie heranging, und auch im ersten Klavierkonzert mit Orchester (D-Moll) gleichsam symphonische Vorstudien unternommen! Vielleicht ist auch Regers Sinfonietta nur als „Vorstudie" anzusehen und auch als Vorstufe seines hier in Rede stehenden Schaffens zu bewerten? Die Uraufführung fand in Essen statt und brachte dem Komponisten einen fraglichen Erfolg. Er hatte das Publikum und die Presse, besonders letztere, gegen sich. Das Eine muß im Hinblick hierauf zugegeben werden — die Sinfonietta war nicht orchestral gedacht und litt unter der dicken Instrumentation, die ruhelos und unausgesetzt alle Orchesterstimmen mitgehen ließ und dadurch eine nur zu oft undeutliche und das Wesen des durchbrochenen Partiturbildes

stark beeinträchtigende Wirkung hervorruft. Fast findet der Hörer sich dann zur Annahme versucht, daß der wirkliche Wert und Gehalt einzig in den musikalischen Gedanken, ihrer Verwendung und Durchführung, in der Zeichnung und am wenigsten, bezw. gar nicht im Kolorit liege. Wer ohne Voreingenommenheit ist, wird kaum anders können als dem beipflichten. Man muß sich hier unfraglich zum Genuß erst durchringen und hindurcharbeiten, ehe man die Schönheiten des nachdenklichen ersten Satzes, den ziemlich hahnebüchenen Humor des, von einem plötzlich wunderfeinen Trio unterbrochenen Scherzos, die klingende Tiefe des langsamen Satzes und des musikalischen Vollblutes des Finales recht nach Würdigkeit schätzen lernt. Es hilft alles nichts und auch der eingefleischteste Reger-Verehrer kann's nicht ableugnen: die Sinfonietta klingt zu gleichmäßig. Reger war damals noch kein Instrumentator und als er diese Partitur schrieb, mochte ihm oft genug zyklopischer Orgelklang vorschweben. Was gerade in jener Zeit doppelt und mehr auffallen mußte, da der genialisch veranlagte Orchestertechniker Richard Strauß in vollem Aufstieg begriffen war, mit seinen symphonischen Dichtungen die Musik aufs neue (nach Berlioz und Liszt) „literarisierte" und das Publikum mit der fabelhaftesten Kunst des Instrumentalkolorits nicht allein verwöhnte, sondern auch dazu verführte, die Tonfarben und ihre subtilsten Mischungen höher einzuschätzen als den Inhalt und die Zeichnung.

Die empfangene Niederlage (trotz 40 Aufführungen) schreckte Reger keineswegs ab. Schon im folgenden Jahre erschien sein op. 95, eine Serenade, die, mit ihrer Vorgängerin, der Sinfonietta, verglichen, schon ein wesentlicher Fortschritt der instrumentalen Technik kennzeichnete. Die Orchestrierung ist weit durchsichtiger als früher und das Kolorit der Vorlage entsprechend, bereits auch schon zu Beginn des Ganzen durch das geteilte Streichorchester

(dessen eine Gruppe mit, die andere ohne Dämpfer spielt) entschieden charakterisiert. Besonders schöne Klangwirkungen rufen auch Harfe und Hörner hervor, und die künstlerische Ökonomie in der Beziehung der verschiedenen Instrumentalgruppen untereinander erzeugt entschiedenen Wohlklang. Eigentümlich, aber schön berührt die, poetisch anmutende, Verwendung des kantabil gehaltenen Hauptthemas des ersten Satzes, das fast leitmotivisch zu mehreren Malen wiederkehrt und sehr geeignet ist, den jeweiligen Stimmungsausdruck bedeutsam zu vertiefen. Wie einst Brahms, so ist auch Reger der Vorwurf stark reflektierenden Schaffens nicht erspart geblieben. Diese Orchesterserenade jedoch widerlegt ihn restlos, denn in ihr ist alles im künstlerischen Sinne naiv erfunden und vor allem auch fern von aller Prätension zu überzeugender Darstellung gelangt. Regers Musik erreicht in der Serenade einen höheren Grad der Vollendung, weil ihr Geist poetisch und die darin geborgene Poesie in ausgezeichnet schöne Form eingekleidet ist. Und jene des schwermutvoll singenden Adagio ist, mit Ludwig Tieck zu reden, gleich dem letzten Geisterhauch, dem feinsten Element, daraus die verborgensten Seelenträume ihre Nahrung ziehen. Die beiden, in schnellem Zeitmaße stehenden Sätze, das Scherzo und das Finale, bewirken zu den zwei vorgenannten willkommene Gegensätzlichkeit, und jenes ist für sich wieder mit einem kleinen aber ungemein feinen lyrischen Kontrast begabt. In dem ziemlich breit angelegten Eingangssatze und dem mit Polyphonie reich durchwirkten Finale macht sich der Einfluß von Joh. Brahms wie auch Seb. Bach leise bemerkbar, was jedoch keinesfalls den schnellen Schluß erlaubt, Reger leiste etwa diesen beiden Meistern sklavisch Gefolgschaft. Regers selbstschöpferisches Talent würde sich hiergegen energisch sträuben, denn er ist zu sehr er selbst, wenn immer auch anhaltende Beschäftigung mit Bachs Werken besonders seinem eignen

Schaffen eine bestimmte Färbung verleihen mußte. Bei aller Entwickelung seines ganz eminenten Könnens gibt sich Reger hier viel einfacher als in der vorausgegangenen Sinfonietta, so daß die wundervoll polyphon durchgearbeitete Satzweise niemals erwünschter Übersichtlichkeit und Durchsichtigkeit entbehrt. Erfreulich ist u. a. an der Serenade auch die Mitwirkung eines gewinnenden Humors und das stille Ergötzen am Musizieren selbst, das andernteils hier und da sogar in beinahe burschikose Lustigkeit umschlagen möchte. Die H-Moll-Tonart kennzeichnet den langsamen Satz und seine zarte, wie in feine Nebelschleier eingehüllte Stimmung. Von Wohllaut durchdrungen ist das manchmal burleske Anläufe nehmende Scherzo, dessen Mittelsatz, wie bereits oben gesagt, einem retardierenden Moment gleicht. Seine reiche Melodik läßt alle Stimmen ohne Ausnahme singen und klingen. Im Finale geben dann wieder Kraft und frohe Energie den Ton an und schöpferisches Behagen weist hier gleichsam auf den ersten Satz zurück, indem es dadurch mit jenem gewissermaßen eine zyklische Ideenverbindung herstellt. Die G-Dur-Serenade fand allerorten die freundlichste Aufnahme, insbesondere auch im Gewandhause zu Leipzig, wo ihr Arthur Nikisch im Jahre 1906 eine ausgezeichnete Aufführung zuteil werden ließ.

Jahrs darauf brachte Nikisch an derselben Stelle ein neues Reger-Werk zu durchschlagendem Erfolg. Es waren die Variationen mit Schlußfuge über ein lustiges Thema von Johann Adam Hiller, des Meisters dritte Orchesterkomposition. In einem Briefe vom 21. Mai 1907 (Leipzig) machte mir Reger eine erste Mitteilung von dem neuen Werke: „Ich arbeite wie toll an meinem op. 100: Variationen und Fuge für großes Orchester über ein Thema von J. Adam Hiller! Das Werk wird im kommenden Herbst erscheinen und ist schon jetzt in einer großen Reihe von ersten Orchestern (Berlin [Kgl. Kapelle], Hamburg [Philharmonie], Stuttgart [Hof-

kapelle], Amsterdam, Haag, Heidelberg 2c. 2c.) zur Aufführung für nächsten Winter angenommen! Hoffentlich bringt es auch das Gewandhaus." Die neue Orchesterkomposition bildete keinen Zankapfel zwischen den streitenden Parteien. Denn kein Gegner konnte ihr gegenüber zu Recht behaupten, sie sei etwa zu lang oder in der Form mißraten oder gar etwa von unverständlicher Sprache. Keins von alledem. Dieses Jubiläumsopus (es trägt die Zahl 100) erwies sich uns allen als ein prächtiges Werk, als eins von jenen, darin vollreifes und besonders deutsches Empfinden und deutscher Geist eindringlich und lebhaft das Wort führen. Es ist in der Tat ein „lustiges" Thema, das Anno 1770 dem Vater Hiller in den Sinn und 137 Jahre später dem Meister Reger unter die fleißige Feder kam, von gewisser freundlich philisterhafter Behaglichkeit und jener Gemütsruhe, so einem guten Bürger gar wohl anstehet. Mit den Hiller-Variationen beschloß sich die Zeit von Regers Aufenthalt in München und begann zugleich eine neue seines tonkünstlerischen Wirkens. Mit einigem Recht (und mit bestimmter Einschränkung mag es Geltung haben) ist von einigen gesagt worden, Reger sei dort am bedeutendsten, wo er auf festem Boden stehe und ihm eine Art von Richtschnur gegeben sei. Also z. B. auch hier, in der Form der Variation. Und gewiß: Reger ist eins der größten kombinatorischen Genies. Wie sehr und wie vielseitig fühlt er sich angeregt durch ein noch so einfaches Thema, wie mannigfaltig weiß er das Ganze in seinen Teilen zu wenden, wie immer Neues darüber zu sagen und oft ganz Unerwartetes an den Tag zu fördern! Auch ist die Melodie nicht allein selbständiger, sondern auch besonders verinnerlichter und in schöner Linienführung gegeben. So ist auch hier keine Reflexion zu spüren, die nur zu häufig der Künstelei gleichkommt. Die Variationen dieses op. 100 lösen im Hörer die Empfindung und Überzeugung aus, einem in der Tat

völlig frei aus dem Innern heraus geschaffenen Werke gegenüberzustehen. Als Instrumentator machte Reger große Fortschritte. Im Vergleich zur Sinfoniette sind die Variationen viel durchsichtiger und klangvoller orchestriert. An einigen Stellen allerdings geht es schlimm zu, z. B. in der Fuge, wo die Blechbläser infolge des sehr schnellen Wechsels der Modulation und Anhäufung chromatischer Fortschreitungen Mühe haben, sich zu behaupten. Anderseits enthält aber diese Partitur prachtvoll instrumentierte Teile von reiner Tonschönheit; die feinsten vielleicht dort, wo die Holzbläser sich mit den Streichinstrumenten ablösen oder auch beide zusammengehen. Nach der Seite der Erfindung hin zeigen die Regerschen Variationen über das Hillers komischer Oper „Der Erntekranz" entnommene Thema die größte Abwechselung. Anfangs halten sich die Veränderungen verhältnismäßig eng an die Vorlage, um sich dann allmählich in größerer Freiheit von ihr zu entfernen. Jedenfalls sind sie außerordentlich abwechselungsreich gestaltet, manchmal, und zwar ganz im Geiste jener vergangenen Zeit, von elegisch anmutender Sentimentalität diktiert, dann wieder von starkem Humor erfüllt, der in der das Ganze beschließenden Fuge sich in Kraft verwandelt und den Hörer mit fast gebieterischer Geste aus der Enge hinauswirft in die Weite.

Die Hiller-Variationen erschienen im Jahre 1907, und zwei Jahre darauf folgte ihnen (in Leipzig) ein neues Orchesterwerk. Mochten sich die Parteien über jene vielleicht so ziemlich einig fühlen, so gingen nun die Meinungen über dieses wieder stark auseinander. Es war der Symphonische Prolog zu einer Tragödie. Dieses op. 108 fand gelegentlich seiner Uraufführung in Köln a. Rh. einen nur schwachen Erfolg und in Wien sogar förmliche Abweisung. Aber, mag man immerhin zur Kunst eines Max Reger seinen Stand-

punkt nach Überzeugung und Belieben einnehmen, soviel mußte man unter allen Umständen zugeben, daß die Erstaufführung eines Werkes dieses Meisters jederzeit ein künstlerisches Ereignis bildete. Mit der Aufführung des Symphonischen Prologes stand Leipzig Ende März 1909 an dritter Stelle. Ich hörte ihn unter des Komponisten Leitung im vorletzten Gewandhauskonzert jener Saison, in dem Reger auch als Dirigent seiner Hiller-Variationen und der F-Dur-Symphonie von Karl Philipp Emanuel Bach allerdings mehr gefeiert werden mochte denn als Prologverfasser. Wie gesagt, auch in Leipzig gab es recht sehr verschiedene Urteile. Das Werk ist, vollends bei nur einmaligem Anhören, sehr schwer verständlich. Eine treffliche Analyse davon gab Viktor Junck in Heftform (bei Max Hesse in Berlin) heraus, darin u. a. gesagt wird, Reger habe in diesem seinem op. 108 „den Grundcharakter des Tragischen in einer Weise getroffen, wie er stärker nicht zu treffen ist. Reger hat dies durch eine wunderbar einheitliche Behandlung aller ihm zu Gebote stehenden Mittel erreicht. In der Melodik z. B. wird diese tragische Grundstimmung bewirkt durch Vermeidung jedweder ruhigen, heitern Wendung, durch das Unbefriedigende und Unsichere, zugleich Unnachgiebige, das dem Melos der Themen anhaftet; das absichtliche Umgehen von allem Klaren, Freudigen, Erhebenden, das Zusammensinken und Über-sich-ergehen-lassen. Erst das abschließende Andante sostenuto bringt die so lang erwartete Beruhigung. Dazu kommen die Herbseiten der Harmonik dieses Stückes, die der Komponist dadurch erreicht hat, daß er scheinbar miteinander völlig unverwandte Harmonien scharf aneinanderrückt. Es ist kein Wunder, wenn man dies beim ersten Hören für reine Willkür oder Gesuchtheit hält, wo im Grunde höchste dichterische Absicht und geniale Intuition das treibende Motiv ist. Auch Rhythmik und Dynamik des Stückes lassen durch ihr bestän-

diges Schwanken kein Gefühl stiller Sicherheit, behaglicher Lebensfreude aufkommen. Und ebenso verstärkt diese Eindrücke das Vorherrschen einer absichtlich unbestimmt gehaltenen ‚dicken' Instrumentation, die bloß hier und da auf Augenblicke durch kurze Solostellen (unter schönster Kontrastwirkung) erhellt wird."

Mit der vorstehend wiedergegebenen sachlichen Darstellung der Mittel, mit deren Anwendung der Künstler zu dem hochgesteckten Ziele zu gelangen hoffte, mag man sich gern einverstanden erklären. Aber nicht mit dem Resultat des Ganzen. Reger bezeichnet sein Vorhaben als Prolog zu einem Drama, tut also Verzicht auf bestimmendere Anhaltepunkte, gibt nur eine ins Allgemeine hinstrebende Andeutung. Will man das Objekt des Tongedichtes mit wenigen Worten aussprechen, so sei ein Zitat nach Goethe (aus dessen Besprechung der Schillerschen „Piccolomini") erlaubt und am Platze. Es handelt sich um „die Darstellung einer phantastischen Existenz, welche, durch ein außerordentliches Individuum und unter Vergünstigung eines außerordentlichen Zeitmomentes, unnatürlich und augenblicklich gegründet wird, aber, durch ihren notwendigen Widerspruch mit der gemeinen Wirklichkeit des Lebens und mit der Rechtlichkeit der menschlichen Natur, scheitert und samt allem, was an ihr befestigt ist, zugrunde geht". Nach Johannes Volkelt („Ästhetische Zeitfragen") erzeugt die Kunst das Wunder, daß sie unser Gefühlsleben, indem sie es in ungewöhnlichem Grade erregt, doch zugleich besänftigt und entlastet. Ich habe Regers Symphonischem Prolog zu einem Drama gegenüber niemals zu der befriedigenden Überzeugung gelangen können, daß dem Tondichter die Synthese von ungewöhnlicher Belebung und eigenartiger Entlastung des Gefühlslebens in Wirklichkeit und restlos gelungen sei. Er verharrt zu lange bei jener und läßt den Hörer betreffs dieser zu kurz kommen. Gewiß wird das teil-

nehmende Gemüt des Hörers erregt und von Trübsal und Wirrsal angetan. Aber meinem Gefühl nach kommt, vielleicht als Analogon zur Brahmsschen tragischen Ouvertüre, die innere Wahrheit des Lebens, das Menschlich-Bedeutungsvolle nicht zu hinreichendem und vor allem vollkommen überzeugendem Ausdruck. Reger war wie Brahms Epiker.

Man nahm damals in Leipzig den Symphonischen Tragödienprolog sozusagen mit jenem verbindlichen Lächeln auf, wie es der guten Gesellschaft geziemt. Aber liegt die relative Wirkungslosigkeit dieser Komposition, die sich zu weitest gedehnter symphonischer Form ausweiten möchte, nicht vielleicht und vor allem in der Tatsache begründet, daß Max Reger kein musikalischer Architektoniker war, dagegen dort, wo es sich um Behandlung und künstlerische Benutzung gewisser feststehender Formen wie der Fuge und des Kanons handelt, oder aber dann, wenn ihm ein vorhandenes Thema das sichere Fundament für die Entwickelung der mannigfaltigsten Formen der Variation gab, einer der meisterhaftesten Könner? Seiner gesamten Naturanlage nach war Reger entschiedener Klassizist und von der sezessionistischen, auf die Musik nach poetischer programmatischer Vorlage gerichteten Tendenz doch eben sehr weit entfernt. Sein „Prolog" gleicht einem wohl gewagten, aber nicht geglückten Experiment, das ihn verleitete, sich von jenem sichern Punkte zu entfernen. Er gab sich als meisterlicher Vertreter der musikalischen Kombinationskunst hier selbst auf und mußte es erleben, daß die eigne Schaffenskraft versagte. Der „Prolog" entbehrt meines Erachtens des innerlich großen, drängenden, charakteristische Themen bildenden Zugs, und die äußere, große Form barg einzig und allein ein im Verhältnis schwaches Abbild dessen, was dem Autor vorschwebte und ihn dichterisch erfüllte; ein ungenügendes Gleichnis alles dessen, was die musikalische Konzeption ausmachte, aber doch

nicht rein und vollendet zur Darstellung gelangen konnte. Des Faustischen Ringens und Kämpfens ist im „Prolog" bis kurz vor dem Schluß kein Ende abzusehen, dabei ist die positive Erfindung gar nicht selten eklektischer Art, und Richard Wagners „Tristan"- wie auch Franz Liszts Danteske Stimmungen nehmen vor den eigenen Regers gewiß keinen geringen Raum ein. In Permanenz herrscht hier von Anbeginn harmonische Unruhe, und der Schluß des Ganzen erscheint, gleich jenem der Richard Straußschen symphonischen Dichtung „Tod und Verklärung", vielleicht eben darum schön, weil sich hier endlich die kaleidoskopische Harmonik klärt und die Tondichtung in schönem, tonfarbengesättigtem A-Dur ausklingt. Nach instrumentaler Seite hin beharrt Reger auf seiner Weise. Nicht zum Vorteil des Werkes. Viele Stellen sind, und zwar gewiß nicht nach dem oben angeführten Argument Viktor Juncks, zu dick instrumentiert, aus Mangel an Technik, und vieles von dem mit höchster Kunst des Kontrapunktes Entwickelten geht in den inneren Stimmen, allen Bemühungen auch eines vortrefflichen Dirigenten und des ihm willig folgenden Orchesters zum Trotz, ungehört unter und dem Ohr verloren. Aus dem Gesagten läßt sich zudem entnehmen, daß der Komponist dem Orchester mit seinem symphonischen Dramaprolog eine ganz außerordentlich schwierige Aufgabe gestellt hat.

Noch in die Zeit von Regers Aufenthalt in Leipzig fällt die Entstehung der Lustspielouverture (op. 120, D-Dur). In diesem Pendant zum „Prolog" wird die Kunst wieder einmal Offenbarerin der Individualität des Künstlers. Regers Humor und Witz spielt hier eine große Rolle. Die Lustspielouverture hält und erfüllt, was der Name verspricht. Wie der „Prolog", so hält auch sie sich nicht an eine bestimmte Vorlage gebunden, sondern gibt ein rein durchgeistigtes Gebilde aus der Welt der reinen Form; wie der Dichter sagt:

„Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts entsprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick."

Allmählich, aber immer merkbarer und entschiedener vollzieht sich die Wandlung des Instrumentators. Regers Art zu orchestrieren gewinnt unvergleichlich gegen früher an Durchsichtigkeit und wesentlich feinerer Linienführung, wie sie denn auch viel mannigfaltigere Klangkombinationen in sich birgt. Schon bei der Lektüre zeigt sich dem Leser das Partiturbild um vieles durchbrochener, feiner ausgeführt und gelichteter. — Nicht selten kommt es vor, daß es sich im Grunde genommen gar nicht um ein Thema handelt, sondern nur darum, was der Künstler ihm ablauscht und mit ihm anzufangen weiß. So auch in diesem Falle. Denn Regers Thematik ist nicht selten ziemlich kurzatmiger Natur und aus einem an sich höchst einfachen und scheinbar kunstlos rhythmisierten Gebilde formt sich eigentlich die gesamte Komposition. So ist es denn nicht die zersplitternde Vielheit der Gedanken, sondern die bedeutende Konzentration des musikalischen Ideenmaterials und seiner Ausnutzung mittelst oft geradezu verblüffender Handhabung aller nur erdenklichen kontrapunktischen Mittel. Diese aber sind der reichen Entwickelung des Humors durchaus nicht im Wege. Im Gegenteil — die Instrumente bemächtigen sich sehr oft in reizendem Wechsel und sehr scherzhafter Weise des und jenen Motivs und lassen kaum einen Wunsch offen betreffs Munterkeit und Ausgelassenheit. Ein schärfer ausgeprägtes zweites Thema, das sich dem so vergnüglich instrumentierten Mummenschanz als ein etwa ausgesprochen lyrischer Charakter gegenüberstellte, fehlt — man ist versucht zu sagen: leider — denn der vorhandene Seitengedanke ist nur ein kleines Supplement, mehr bloß Andeutung und Episode.

Zwischen dem Erscheinen des Prologes und der Lustspielouverture lagen zwei Jahre (1909 bis 1911). Schon das folgende aber brachte ein neues Orchesterwerk, nämlich das Konzert im alten Stil (op. 123). Grundverschieden, wie schon zur Genüge aus der Namengebung hervorgeht, von ihren Vorgängerinnen, weist diese Komposition unmittelbar auf Händel und Bach, auf die Concerti grossi und die Brandenburgischen Konzerte zurück, sowohl nach Inhalt wie Form und Arbeit diesen eng verwandt. Aufs neue hatte damit Max Reger seinen Standpunkt als Klassizist bekannt und betont. Er läßt hier zwei Soloviolinen gegen das Orchester konzertieren, und es ergibt sich, ganz im Sinne des lateinischen concertare (streiten), ein froher Wettstreit, nur daß im Finale den Blechbläsern wieder einmal ziemlich arge chromatische Wendungen zugemutet werden, darob sich diese dann gewiß in vielen Fällen stark entrüsten mögen und sogar allerhand Kakophonien ans Licht bzw. ans Ohr bringen! Um so ergötzlicher und klanglich anziehender ist die fein bewirkte Abwechselung zwischen den Streichinstrumentalisten und den Bläsern. Und im langsamen Satze ersteht wieder ein echter Reger — ein Largo, das den Hörer aus dem Gebiete der geistvoll kombinierten Form in jenes des reinen Gefühls hinüberführt.

Im gleichen Jahre erschienen noch drei Werke für Orchester, in deren beiden ersten (op. 125 und op. 128) der Künstler einen „Ritt ins alte romantische Land" unternahm. Und zwar mit ausgesprochenem Erfolg. Das eine dieser Werke war die „Eichendorff-Suite" in drei Sätzen (Notturno, Scherzo und Finale). Reger gibt sich darin als Romantiker. Ist es vielleicht auch keine rein programmatische Musik, so doch sicherlich eine, die sich in einer schon (vom Vordichter) angegebenen Richtung weiterbewegt und deren drei Sätze untereinander mehr nur mittelst des äußerlich

sie umschließenden Bandes der Poesie verknüpft sind. Inmitten der zwei langsam und breit gehaltenen Sätze, dem Notturno und dem Finale, steht das Scherzo. Eichendorffs drittes Gedicht löst mit nur wenigen, jedoch fein gewählten wundervollen Worten in der Schilderung des anhebenden Sonnenaufgangs eine durchweg malerische Stimmung aus. Aber trotzdem ist, wenigstens meinem Erachten nach, gerade eben dieser Satz, rein inhaltlich gemessen gegen seine Umgebung, der schwächste der Suite. Der Komponist entpuppt sich darin ausschließlich als Klangkolorist, — der Hörer hat immer nur Klang und Tonfarbe vor sich und wird trotz aller teilweise gewiß sehr erheblichen Schönheit doch sehr die scharfe Konturenzeichnung vermissen, die dem Ganzen erst Bedeutung gibt und den Inhalt um so wesentlicher hervortreten läßt. Diese Tatsache ist gewiß nicht wenig erstaunlich in Rücksicht darauf, daß Regers bisher beobachtete Handhabung der Form nach dem Vorbilde der Klassik und der, durch Anwendung des polyphonen Satzgefüges wie auch der dabei innegehaltenen strengen Observanz, die immerhin die Ausdrucksweise im Verhältnis etwas begrenzen, wenn nicht gar in Wirklichkeit einschränken mußte. Möchte das Finale der Eichendorff-Suite die Empfindung des Ausblicks in fernhin sich breitende Weite hervorrufen, so bewegt und spricht sich das Notturno aus in engerem, den individuellen Emanationen günstigerem Stimmungsmilieu. So schön immer das Notturno klingen mag — als ich es 1913 in Arthur Nikischs von echtester Klangpoesie durchfluteter Wiedergabe im Gewandhause zu Leipzig hörte, konnte ich mich dennoch des Gefühls und der persönlichen Meinung nicht entschlagen, die vom Dichter Eichendorff mit so unendlicher Hingabe im Wort festgehaltene deutsche nächtliche Waldesherrlichkeit sei vom Komponisten gefühlsmäßig nicht richtig erfaßt. Denn fremde Farben sind in diesem Tonbilde beschlossen, die

mit ihrem sonderbaren Getön weit eher der Tonfarbenpalette eines Ravel, Debussy oder Vincent d'Indy entstammen als jenes Künstlers, dessen Wiege im Lande der Bajuvaren stand. Das wertvollste der drei Stücke dieser Suite ist jedenfalls das Scherzo, denn es ist so zierlich und fein, so dichterisch vollkommen mit- und nachgefühlt und imstande, den Hörer wirklich im Geiste hinauszuversetzen auf „den Tanzplan im Tal, bedeckt mit Mondesglanze", daß er seine Seele unbedingt von neuem der Romantik verschwört und seine helle Freude daran haben muß. Als Reger Generalmusikdirektor in Meiningen war, schrieb er die Eichendorff-Suite. Er machte hier als Komponist gleichsam im Vorübergehen eine kleine Schwenkung ins Lager der Impressionisten. Jedenfalls war er damals „von Amts wegen" mit dem Orchester und dessen mannigfaltigen Ausdrucksmöglichkeiten viel enger vertraut geworden und war nun in der Lage, die Instrumentalfarben viel zuversichtlicher und gewisser zu wählen wie auch interessanter zu mischen.

Noch ein zweites Mal leistete Max Reger einem andern Künstler freiwillige Gefolgschaft: dem Farbenpoeten Arnold Böcklin in den Vier Tondichtungen für großes Orchester (op. 128). Wie in dem vorangegangenen Orchesterwerk stand auch hier Reger unter dem Banner des musikalischen Impressionismus und wurde musikalischer Idyllendichter. Die Kunst der beiden Meister ist die gleiche, nur das Material, Farbentöne und Tonfarben, verschieden. Von dem großen Maler Böcklin wurden schon andere Tonsetzer, z. B. Felix Weingartner und Hans Huber, der eine zur symphonischen Dichtung „Das Gefilde der Seligen", der andere zu einer Böcklin-Symphonie, angeregt. Die vier Bilder, die Reger zu erneutem Schaffen für Orchester inspirierten, sind Der geigende Eremit, Im Spiel der Wellen, Die Toteninsel und Bacchanal. Also an sich schon musikalische Vorlagen und

dank ihrer leicht zu fassenden Bildhaftigkeit kommen sie auch der Empfänglichkeit und dem Verständnisvermögen der Hörer leicht und schnell entgegen. Die erste der Regerschen Böcklin-Studien, Der Eremit, ist gleich ein wunderfeines Stimmungsbild von eigenartiger Abtönung. Ein merkwürdiger Gefühlszauber liegt in dieser Beschaulichkeit und Innigkeit, die die führende Solovioline widerklingen macht; ein unveränderliches Verharren in Ruhe, außen wie innen. Indem Reger hier äußerst ökonomisch mit den zur Verfügung stehenden instrumentalen Kräften umgeht, erreicht er Böcklins feine Zierlichkeit und liebliche Sinnigkeit, der sich noch etwas von so überaus gewinnender kindlich naiver Religiosität hinzugesellt. Der Darstellung der auf den alten Geiger im geistlichen Gewande herabblickenden Madonna mit dem Kind wie auch der ein bißchen fürwitzig in die Hütte hineinlugenden Putten entspricht hier, im Tonbilde, die stille Abgedämpftheit der Musik, die Verschlossenheit und keusche Zartheit der Regerschen Melodie. Ein starkes Gegenstück bringt das andere Instrumentalstück: als übermütiges Scherzo gibt sich das „Wellenspiel". Der Tonpoet traf herrlich die Stimmung der heiter bewegten Meereseinsamkeit und ihre unbekümmert ausgelassene Gesellschaft jener mythologischen Doppelkreaturen, deren ungetrübtes Daseinsglück Böcklin so genial dem Blick hinstellte. So offenbart sich in der Musik ebenfalls reine Lebensfreude, Humor und Ursprünglichkeit des Treibens wunderlich phantastischer Vorweltsgeschöpfe. Zu einem aufs tiefste durchfühlten Adagio bildete Reger „Die Toteninsel" musikalisch um. Nur an wenigen Stellen unterbrochen erweist sich darin das instrumentale Kolorit, ergreifend veranschaulicht die weltvergessene Abgeschiedenheit und der seelendurchschauernde Ernst des Todes. Über die Urnen und alle Grabvergessenheit hin klingt etwas wie der Ton dumpfer Terzinen Dantes — ein Abbild der unter

fahlem Gewitterhimmel langsam hinsterbenden Antike. Und nun mit gewaltigem Sprung im Geiste über die Jahrhunderte hinweg zum Schluß, dem „Bacchanal". Die Szene entspricht etwa dem Geschmack eines Teniers, Brouwer und Breughel, ganz und gar reales Leben in altniederländischer Art, fahrende Gesellen mit dem Bacchos in ihrer Mitte, dionysisches Gebrüll zechender Söldner und eine alte Kokotte als schlotterige Königin des improvisierten Festes. . . Wie Arnold Böcklin der musikalische Maler war, so wurde durch seinen Einfluß Max Reger der malerische Musiker. Wie jener, schöpfte auch dieser aus der eignen reichen Phantasie. Enorme Fortschritte machte er in der Kunst der Instrumentation und unendliche Verfeinerung erfuhr sein Sinn für orchestrale Wirkungen. Mit dieser Seite der Technik verband sich in den vier Tondichtungen nach Böcklin aber auch die aus dem Vollen nachpoetisierende Kraft. Alles ist in der Böcklin-Suite überaus fein und echt, in der letzten Skizze auch fast derb gemäß der Vorlage empfunden, natürlich in Pathos und Bewegung und in ausgesprochener Bildhaftigkeit festgehalten. Wie Böcklin Feind jeder bloßen Nachäffung der Natur war, nahm Reger sie offenen Auges in sich auf. Es ist dies, nach Johannes Volkelts Worten, ein Geheimnis des künstlerischen Könnens, das irrationale Können des großen, geborenen Künstlers: der Künstler muß verstehen, den der Natur und dem Leben abgelauschten Wirklichkeitszauber seinen Scheingestalten einzuhauchen. —

„Daß Max Reger auch so etwas schreiben kann!" sagte meine Nachbarin, teils erfreut, mehr noch verwundert, als im vorletzten Gewandhauskonzert des Winters 1913/14 in Leipzig Arthur Nikisch eine köstliche Aufführung der Jahrs zuvor entstandenen Ballettsuite (op. 130) geboten hatte. In der Tat zeigt sich der Künstler hier wieder von einer gänzlich neuen Seite. Er bekennt sich offen zu fröhlichem

Wesen, läßt einmal den gestrengen Kontrapunktiker aus dem Spiel oder läßt ihn mindestens nicht gar zu sehr die Vorherrschaft behaupten und schreibt hocherfreuliche und leicht eingängliche Musik. Zwar will's scheinen, als blicke er in der marschähnlich geformten Entrata fast etwas unwirsch über das sich vor seinen Augen entwickelnde Treiben, aus Besorgnis vielleicht, es möchte seiner im Grunde doch so ernsthaft gestimmten Natur im Wege sein und beschwerlich fallen. Aber er, selbst der Töne Meister, muß mit Goethes Zauberlehrling sich zu dem Geständnis bequemen: „Die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los." Da aber die Holzbläser ein graziöses Terzenmotiv anstimmen, gleitet ein Lächeln über sein Gesicht. Und gleich darauf scheint er der leise klagenden Colombine eine kleine, gar nicht uninteressante Herzensbeichte abzuhören — vielleicht ahnt dieses kokette Pflänzchen, wie gut ihr ein bißchen Traurigkeit ansteht und wie sehr herzbewegend sie in der verminderten Quart zu seufzen weiß? Bald darauf bringt Harlekin Leben in das Ganze. Aber er ist ein famoser Schauspieler und verrät kaum, wo ihn der Schuh drückt; nur lassen einige prägnante chromatische Motive kommende Fastnachtsstimmung wittern. Am Ende erlauscht er, der alte Intrigant, doch noch etwas von Pierrots und Pierrettens heimlichem Liebesgeflüster? Und was anderes kann dann folgen als ein entzückender Liebeswalzer, ein feines zierliches Stück verhaltenen Temperaments, an dem schließlich alle teilnehmen? Anfangs sehr manierlich. Aber allmählich steigert sich das Gefühl und ein Kehraus in der Form einer Tarantella beschließt mit tollem Jubel das Ganze. — Diese Ballettsuite, die bald darauf aus dem Gewandhause ins Leipziger Stadttheater wanderte und daselbst von der Ballettmeisterin Emma Grondona in die Praxis umgesetzt wurde, ist ein Stück voll von entzückendem Humor und flottem Witz, mit allem nur erdenklichem Raffinement

klang- und wirkungsvoll instrumentiert und seiner Gedanken und Stimmungen halber wertvoll.

Noch einmal kehrte Reger auf dem Gebiete der Musik für Orchester zurück zu den kombinatorischen Formen: in den Variationen und der Fuge über ein Thema von Mozart (op. 132), die im Jahre 1914 erschienen und den ihnen vorangegangenen Bach-, Beethoven- und Hiller-Variationen entsprechen. Dem ersten Satz der bekannten Klaviersonate (A-Dur, $^6/_8$) Mozarts entnahm Reger das Thema. An bereits Erprobtem also hielt er fest, ließ auch die sehr weit ausgesponnene Schlußfuge nicht fehlen. Das sollte und mußte wohl so sein. Sagte doch schon der alte Mattheson: „Deutschland ist und bleibt doch ganz gewiß das wahre Fugenland!" Und der Kontrapunkt bedeutete für einen Mann und Künstler wie Max Reger das eigentliche musikalische Lebenselixir. Dieses sein op. 132 besteht aus acht Veränderungen. Die meisten unter ihnen schließen sich ziemlich eng an das idyllisch anmutende Thema an, und erkennen es somit als den gebietenden geistigen Cantus firmus an. Aber einige davon, wie z. B. die beiden in A-Moll stehenden nebst auch jener in E-Moll, sind reichlich eigensinnig, werfen einfach die das Ganze belebende Generalstimmung über den Haufen und spielen inmitten der musikalischen Gesellschaft die Rolle vielleicht etwas unbequemer Opponenten. Die den Kreis eröffnende Variation in A-Dur verharrt im Gefühlskreise des Themas, jedoch die folgende strebt schon ein wenig darüber hinaus. Diejenige in D-Dur rhythmisiert in empfindungs- und zugleich sehr würdevoller Weise den führenden Gedanken um; ihre Nachbarin ist das Abbild der vollendeten Grazie. Die letzte (achte) Variation aber beseelt starke innere Leidenschaftlichkeit; auch ist sie in besonders moderner harmonischer Fassung zur Darstellung gelangt. Das Thema der den Abschluß des Werkes bildenden Fuge hat für den und jenen

vielleicht weniger Interesse um seiner selbst als um der allmählich sich dauernd mehrenden und komplizierteren kontrapunktischen Verwertung willen. Hier kennt Regers kombinatorische Kunst wieder einmal keine Grenzen, noch etwa gar technische Hemmnisse. Und doch ist gerade hier alles auf einen heitern und naiven Ton abgestimmt. Prachtvoll nimmt sich (abgesehen von einigen Trompeteneffekten) die nach und nach zunehmende Steigerung aus, wo am Ende die Blechbläser das Thema intonieren und mit seiner Vergrößerung wahre Jubeltöne erschallen lassen. Von unendlicher Feinheit ist das Innenwerk dieser Variationen, so filigranmäßig gearbeitet, daß bereits die Lektüre der Partitur einen wahren Genuß gewährt. Die Mozart-Variationen sind in ihrer Art vortrefflich. Vielleicht des Meisters reifstes Orchesterwerk überhaupt, geben sie, gleichsam zwischen Typus und Individuum die Mitte haltend, allerdings keine neuen Ausblicke, noch auch lehren sie uns den Tonsetzer von irgendeiner neuen Seite kennen. Nachdem Reger in den entzückenden vier Orchesterstudien nach Arnold Böcklin einen Ausflug in das Gebiet der romantisierenden Programmmusik unternommen hatte, kehrte er nun wieder heim und zurück zu seinen Kunstpenaten, bei denen er sich heimisch fühlte. Unverkennbar steht dort der Instrumentator höher als hier. Dort ist das Partiturbild noch feiner, hier werden zuweilen doch klangliche Verdoppelungen angewendet, Instrumentalparallelen, die sich wohl beim Lesen verstehen lassen, aber (auch angesichts der subtilsten Wiedergabe) die in Absicht genommene Wirkung nicht entfernt beeinflussen, sondern einfach auf dem Papier stehenbleiben. Auf der andern Seite wieder instrumentierte Reger, wie schon oben angemerkt, außergewöhnlich fein und gab u. a. vornehmlich gewissen zarten Tonkombinationen den Vorrang.

Angeregt durch die Ereignisse des Jahres 1914 schrieb

unser Meister auch eine Vaterländische Ouvertüre (op. 140) und widmete sie dem deutschen Heere. Dieses im edelsten Sinne Gelegenheitsmusik zu nennende Werk ist nach des ersten Reger-Biographen Hehemann Urteil mit kontrapunktischem Geschick vorwiegend aus vaterländischen Volksliedern zusammengestellt. Sie „endet mit einer kolossalen dynamischen Schlußsteigerung, die den Choral: ‚Nun danket alle Gott' mit der ‚Wacht am Rhein', der Hymne ‚Deutschland, Deutschland über alles' und dem Liede ‚Reserve hat Ruh'' in kühner und überaus wirksamer Kombination verbindet."

Von Regers Gesangsmusik.

Max Reger komponierte an dreihundert Lieder für eine Solostimme und Pianofortebegleitung. Daraus hat man ihm schier einen Vorwurf machen wollen; einen zweiten, noch stärkeren allerdings, der auf die Wahllosigkeit Bezug nahm, mit der er die Texte aussuchte. Man nannte ihn unliterarisch, ja „ungebildet". Wie eine jegliche Übertreibung von Anfang an einen Grundfehler in sich birgt, so ist auch solches zu behaupten Torheit. Vergleichsweise sei an Bach und Mozart erinnert. Auch sie komponierten häufig genug unzulängliche, ebensooft schlechte Texte. Etwas anderes ist es um Regers Gesangsstil, der ihn, wie seine Gegner es zu nennen pflegen, zur „gesanglichen Kammermusik" hinführte. Für die Überlastung, wenn nicht gar Bevorzugung des Klavierparts war schon von Reger gesorgt worden. In vollkommener Verkennung der Theorie Richard Wagners hatte man angestrebt, den Sprechgesang aus dem Theater in den Konzertsaal hinüberzuleiten. Mit besonders reicher Ausgestaltung der Pianofortebegleitung hatte Hugo Wolf begonnen und andere, oft weit minder Begabte als er, suchten ihn hierin noch zu übertreffen, so sehr, daß zuweilen der Singstimme zu singen kaum viel übrig gelassen und sie nur als obligat angesehen wurde. Anders Reger, der auch als Lyriker seinen Ausgang von Robert Schumann und Brahms genommen hatte. Er beließ der Vox humana ihre Rechte, stattete jedoch zugleich die Klavierstimme auf seine polyphone Art oft überreichlich aus, und ließ zudem nicht selten, zugegeben auf vielleicht nicht immer ganz

bequeme Art und Weise, die eine in die andere übergehen. So blieb Reger auf dem Gebiete der Lyrik ebenfalls der Kammermusiker, der gar nicht anders konnte als die beiden Genossen, den Sänger und den Begleiter, so eng als möglich musikalisch miteinander zu verbinden. Nach seinem Willen standen sie als vollkommen Gleichberechtigte nebeneinander, was in sehr vielen Fällen aber dem einen unlieb und dem andern zu schwierig war.

Daß Reger nicht selten Liedertexte wählte, die vielleicht von ihm besser unkomponiert geblieben wären, ist zuzugeben. Aber oft mochte ihn irgendeine Stelle, eine humorvolle Wendung u. dgl. in einem Gedichte zur Vertonung anreizen. Und schließlich — kommt es bei der Beurteilung nicht allein darauf an, nicht was, sondern wie der Tondichter eine poetische Vorlage auffaßt und komponiert? Man sollte es doch meinen. Und ferner: Reger unliterarisch, „ungebildet"? er, der sich lebhaft für Ibsens Gedankendramen interessierte und sich in der Ideenwelt eines Gerhard Hauptmann und Friedrich Nietzsche hinreichend auskannte? Diese Frage beantwortet sich wohl von selbst.

Dagegen muß zugegeben werden, daß die Pianofortebegleitung einer ganzen Reihe von Regerschen Liedern in der Tat an harmonischer Überlastung leidet. Beispiele hierfür sind die Gesänge der op. 35, 37, 51, 55, 62, 66, 70 u. a. Zu Um- und Einkehr führten den Meister die „Schlichten Weisen" (op. 76), die einen scharf ausgeprägten stilistischen Unterschied ihren Vorgängern gegenüber zeigen. Diese 60 Lieder sind unvergleichlich leichter verständlich und ausführbar als jene anderen, aber, seien wir offen, nur zu oft auch auf mittelmäßige Texte und, für einen Reger, doch etwas schwach komponiert. Kein Wunder, daß sie den Gegnern eine recht willkommene Handhabe boten, die sie auch sehr ausgiebig zu benutzen verstanden. Unter diesen sechs

Liederheften traten aber die beiden letzten doch recht erfreulich hervor. Es sind „Kinderlieder". Reger war ein erklärter Kinderfreund und wußte sich in das kindliche Seelenleben hineinzuversetzen. Zum Beweis sei nur das eine: „Marias Wiegenlied" hier namentlich angeführt, darin die alte Weihnachtsweise: „Joseph, lieber Joseph mein" so lieblich auftaucht. Übrigens ist sehr beachtenswert, daß Reger in den folgenden, der Lyrik gewidmeten Werken, also in op. 88, 98 und 104, sich auch weiterhin nachdrücklicher Vereinfachung der Darstellung befleißigte. Zu des Meisters letzten Veröffentlichungen gehören die Fünf neuen Kinderlieder (op. 142) und die Zwölf geistlichen Lieder (op. 137), deren dichterische Vorlagen Will Vespers Gedichtsammlung „Der deutsche Psalter (Ein Jahrtausend geistlicher Dichtung)" entnommen sind — dort frohe Lebenszuversicht und helle Freude am Frühling des menschlichen Daseins, hier in der Hauptsache Betrachtung der letzten Dinge, Vorahnung des Abscheidens von der Welt.

Schon als junger Mann von kaum zwanzig Jahren war Max Reger an die Chorkomposition herangetreten und hatte (als op. 6) die seinem verehrten Lehrer Adalbert Lindner gewidmeten drei gemischten Chöre herausgegeben; diese mit Klavierbegleitung, während das folgende Werk (21), eine Hymne an den Gesang, im Orchester dem Männerchor die instrumentale Stütze darbietet. Eine Steigerung, sowohl im Ausdruck als den Ansprüchen an die Leistungsfähigkeit der Ausführenden nach bedeuten die Sieben Männerchöre a capella (op. 38), die in Klang und Chorsatz von den drei sechsstimmigen Chören (op. 39 für Männer- und Frauenstimmen) noch erheblich übertroffen wurden. Mit Begleitung des großen Orchesters komponierte der Meister als op. 71 den

Gesang der Verklärten für fünfstimmigen gemischten Chor, der an die Technik desselben enorme Ansprüche macht und auch überreichlich mit den schwierigsten Harmonieverbindungen durchsetzt ist. Dasselbe ist auch von den op. 83 bildenden Acht Gesängen für Männerchor a capella zu sagen, deren Aufführung nur ganz vorzüglich disziplinierten Chorvereinigungen möglich sein dürfte. Der letzten Schaffenszeit des Künstlers entstammen noch die wohlklingenden Drei Gesänge für Frauenchor (op. 111, a capella zu drei bzw. vier Stimmen) und zwei groß angelegte Kompositionen mit großem Orchester, nämlich „Die Nonnen" (op. 112) und der „Römische Triumphgesang" (op. 126). Indessen steht Reger in den letztgenannten Stücken keinesfalls auf der Höhe seines Könnens. Jene leben in einer pietistisch anmutenden Sphäre, wo Vorstellungen von der Vermählung der Jungfrauen „mit dem Lamm" auf das Gebiet mystisch-erotisch verschwommener Gefühlsseligkeit hinführt; dieses ist ein dekorativ-musikalisches Prunkstück.

Die Komposition der „Nonnen", der ein Gedicht von Martin Boelitz zugrunde liegt, erlaubt einen Vergleich mit Regers ersten größerem Chorwerk („Die Verklärten"). Denn beide werden von ausgesprochenem Mystizismus beherrscht, jedoch mit dem Unterschiede, daß „Die Nonnen" dem Verständnisse des Hörers leichter und schneller entgegenkommen. Unserm Meister erging es mit einer Dichtung wie vor ihm einstmals Robert Schumann — beide Tonpoeten packte ein Satz, ein Gedanke, ein Wort, und daraus formten sie ihren Stoff. Solch ein einzelner Gedanke gab dann allem übrigen die ihm zugehörige Farbe. So auch hier. Reger empfing aus der dritten Strophe des Boelitzschen Gedichtes die Richtung auf das Überirdische. Das Werk legt Zeugnis ab von edlem, innerem Schauen und starker seelischer Erregung. Nur die vorbereitende Eingangsstrophe bringt anfangs rein illustrie-

rende Musik („Helle Silberglocken schwingen"). Der Gesang der „jungen heißen Seelen" ist im katholisch-kirchlichen Sinne von wundervoller klanglicher Schönheit. Die tiefste Empfindung jedoch ist im Orchestersatz zwischen den ersten beiden Strophen beschlossen. Berauschende Fülle und zugleich herzergreifende Klage bereiten den Inhalt der zweiten Strophe vor. Irdische und himmlische Liebe scheinen eine Vermählung eingehen zu wollen. Wenn nun Reger in der dritten Strophe die Textworte: „Sieh', und aus dem goldnen Rahmen tritt der Heiland nun herfür" zu großer Steigerung emporführt, so ist dies eine seiner Natur vollkommen entsprechende Auffassung. Wie früher Liszt, so packte auch Reger jeder ungewöhnlich hohe Begriff, jede besondere Vorstellung (hier also die der Erscheinung des Heilands) mit großer Gewalt, und der Inhalt jener erschien ihm dann so riesengroß, daß er sich in deren Wiedergabe und Darstellung fast kaum genugtun zu können vermeinte. Das sind natürlich Sachen, die dem unvorbereiteten Zuhörer nicht ohne weiteres eingehen wollen, bzw. auch nicht können. Man versuche aber, sich etwas tiefer in Regers Persönlichkeit hineinzudenken, vergleiche dies Werk mit anderen und werde sich bewußt, daß hinter dieser Komposition eine Persönlichkeit steht, ein Mensch voll starker Empfindung und religiös-visionärer Eindrücke fähig.

Die Nonnen-Komposition erinnert an Regers andere Werke musikalisch-geistlicher Tendenz, die insgesamt viel höher stehen wie diese. Von seinen Orgelkompositionen her kennen wir bereits des Tondichters Vorliebe für den Choral, der ihm so oft zur Fundgrube musikalischer Ideen wurde, was dann später auch auf dem Gebiete der chorischen Komposition der Fall sein sollte. Kein stärkerer Beweis hierfür als die Vier Choralkantaten zu den Hauptfesten des evangelischen Kirchenjahrs (ohne Opuszahl), die, von musikalischen Schönheiten mannigfaltigster Art erfüllt, noch

vorzugsweise Interesse darbieten durch den erbrachten Nachweis, in wie hohem Grade Reger, der gläubige und überzeugungsgetreue Sohn der katholischen Kirche, sich doch, vorurteilslos genug, auf den Boden einer andern Religionsgemeinschaft begab und eben dort das beiden Bekenntnissen gemeinsame Religiöse, nämlich spezifisch Christliche, suchte und tatsächlich auch fand. Unseres Meisters bedeutendstes Werk dieser Gattung, das überhaupt innerhalb der neueren geistlichen Musikliteratur eine vollkommene Einzelstellung einnimmt, ist der 100. Psalm („Jauchzet dem Herrn, alle Welt!"). Nur selten mag in neuerer Zeit das musikalische Idiom für geistliche Dinge solche intensive Ausdruckskraft geäußert haben, wie es in diesem Falle geschah. Es kommt hier zu einer wundervollen, oft geradezu faszinierenden, immer jedenfalls vollauf überzeugenden musikalischen Auslegung des biblischen Textes wie seiner mannigfaltigen Wendungen und Gefühlsschattierungen. Der Kraft des persönlichen Ausdrucks gemäß ist die weite Grenzen beanspruchende äußere Anlage dieser kirchlichen Komposition, die so ganz von seelischer Religiosität durchdrungen und hoch emporgetragen erscheint und, von einer gewaltigen Schlußfuge gekrönt, zuletzt noch den Lutherchoral: „Ein' feste Burg ist unser Gott" von den Blechbläsern in einer wahrhaft riesenhaften Steigerung erklingen läßt. Seinen eigensten Stil zeigt Reger fernerhin in dem, dem 100. Psalm bald nachfolgenden, für fünfstimmigen Chor a capella geschriebenen Motetten. Auch hier, in der einen („Mein Odem ist schwach") wie in der zweiten („Ach Herr, strafe mich nicht") ist das Gefühl und jede einzelne seiner Emanationen durchtränkt von echtem religiösen Ausdruck, die Wiedergabe allerdings dem gemischten Chor stark erschwert durch die von harmonischen Finessen aller Art durchflochtene Führung der Stimmen.

Nach Regers so frühzeitigem und unerwartetem Hingang erschienen noch (als op. 137) Acht geistliche Gesänge für gemischten a capella-Chor, die des großen Künstlers meisterhaftes Können auf dem Gebiete des strengen Satzes, dessen Folge immer wundervoller Wohlklang ist, wieder erkennen lassen. U. a. erfuhr hier der Choral: „Nun ruhen alle Wälder" eine herrliche tonpoetische Verwendung. Und auch aus des Tonsetzers letztem Werke, nämlich den Zwei Gesängen für eine Solostimme, gemischten Chor und Orchester spricht tief bewegend seines Schöpfers trübe Todesahnung, wie solche sich im „Requiem" (nach Friedrich Hebbel") und dem darin verwendeten Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden" dartut. Der erste dieser beiden Gesänge ist Eichendorffs Gedicht: „Der Einsiedler". Beide Stücke sind in ihrer Art vollendet zu nennen. In diesem („Komm Trost der Welt, du stille Nacht") gewinnt die Identifizierung von Natur und Menschentum nebst dem Gedanken der Erwartung des „ewigen Morgenrotes" schon die Sympathie, und in jenem, Hebbels „Requiem", klingt ernst und traurig der mahnende Ruf: „Seele, vergiß sie nicht, Seele, vergiß nicht die Toten!" immer wieder. Es war gleichsam des Meisters Abschiedsgruß an die Lebenden . . .

Vom Menschen Reger.

Des Menschen Geschichte ist sein Charakter, sagt Goethe in „Wilhelm Meisters Lehrjahren", ein Wort, das auch für Max Reger Geltung beansprucht. Aus kleinen Anfängen heraus bildete sich des Meisters Leben. Und der Einfluß, der aus dem mannigfachen Wechsel der Lebensstationen, der Verschiedenheit der jeweiligen Umgebung, des Ortes sowohl als auch der Menschen, sich ergab, bildete eine Summe von problematischen Erscheinungen und Merkzeichen. Dazu kommt noch die Zeit selbst, innerhalb deren Reger zu sein und zu wirken beschieden war — die Zeit mit ihrem teils materialistischen, teils idealistischen Wünschen und Bestrebungen, die Epoche, die neue Lebenswerte suchte und neue Kunstziele vor sich sah und sich zunächst außerstande fühlte, sie zu finden.

Reger war das Kind einer Übergangszeit. Im Elternhause waltete konservativer Sinn. Eng und klein waren die ihn hier umgebenden Verhältnisse, ja sogar Frau Sorge mochte zuweilen wohl im Vorübergehen durchs Fenster lugen. So ward ihm Genügsamkeit zur Tugend; bei trocknem Brot und Käse konnte er just so fröhlich sein als beim üppigen Diner. Als er später einmal bei einem Fest auf seinen „nicht vorschriftsmäßigen" Anzug hin angeredet wird, erwidert er trocken, für das Menu genüge der schwarze Rock.

Konservativ wie das Leben im oberfränkischen Markt Weiden war auch die musikalische Richtung, in die der Vater den Sohn hineinleitete. In den Meistern der älteren Klassik findet der Jüngling zunächst seine vollkommenen Vorbilder. Dann treten Beethoven, etwas später Brahms hinzu. Ihre

Werke nimmt er, unter der Anleitung des treu besorgten, systematisch arbeitenden Lehrers Adalbert Lindner als seinen eignen geistigen Besitz auf. Seiner ganzen Naturanlage gemäß konservativ, kann er sich in der Folge der Einwirkung eines Schubert, Wagner und Hugo Wolf nicht entziehen. Und ist auch gar nicht willens, es zu tun. Denn seine Aufnahmefähigkeit ist ebenso groß wie das Begehren nach Erweiterung des künstlerischen und geistigen Horizontes. Da galt weder Ruhen noch Rasten. Und als er Einblicke erlangt in jene neuen Gefühlswelten, die Anton Bruckner und Richard Strauß entdeckten, vermeint er, auch „ein Reiter nach links" zu sein.

Eigene Kraft und unbeirrtes Vorwärtsschreiten halten Reger davon fern, Eklektiker zu werden. Indem er den ganzen, weiten Kreis der musikgeschichtlichen Vergangenheit und Gegenwart bedächtigen Schrittes durchmaß, fand er sich selbst und vermied jene grenzenlosen Irrtümer, denen viele verfallen. Erst allmählich, nachdem er sich von dem Einflusse Robert Schumanns und Brahms' mehr und mehr befreit hatte und ein Eigner geworden war, wird Reger ein Moderner". Aber Einem blieb er zeitlebens treu, dem Glauben an die Form, ihre unbedingte Daseinsnotwendigkeit als künstlerisches Ausdrucksmittel. Weit entfernt von jeglichem Wunsch, zu ästhetisieren, war ihm die Form etwas ganz Selbstverständliches. Hieran hielt er so fest, daß er, der sonst stets so Duldsame, der jederzeit bereit war, auch anderen ein teilnehmendes Interesse entgegenzubringen, diejenigen bitter haßte, welche ihr Heil einzig und allein im klanglichen Kolorit suchten, die scharfe Zeichnung aber mißachteten und vor lauter Klingen nicht zu greifbaren (oder allenfalls nur minderwertigen) Gedanken gelangten. Im Gegensatze zu solchen Komponisten war er treu gegen sich selbst und seine Kunst. Nicht allein das Angeborene, sondern auch

das Hinzuerworbene machte in Reger den Menschen aus. Aber beides, Altes wie Neues, ins rechte Gleichgewicht zu bringen und darin zu erhalten, zugleich aber sich die Freiheit zu wahren der Beschäftigung mit dem, was in seinem eignen Innern lebte und was er dann als Gedanken seiner Individualität auszusprechen sich unwiderstehlich gedrängt fühlte, um dadurch zugleich über den künstlerischen Menschen in sich selbst klar zu werden und sich mit ihm auseinanderzusetzen — dahin gingen Regers Bestrebungen, als auf eine Aufgabe, die zu erfüllen ihm als Künstler und Menschen gesetzt war.

Künstler und Mensch! — nach der allgemein im Schwange gehenden Rede sollen beide einander decken. Reger trat dieser Forderung energisch entgegen. „Die Leute wollen von uns Künstlern," sagte er gelegentlich einmal, „daß wir sie aus der Kleinlichkeit des Alltages herausheben; im Augenblick aber, wo wir vom Podium heruntersteigen, sollen wir wieder Bürger sein genau wie sie selber, — das ist doch ein Widerspruch!"

Dieser „Widerspruch" eben, den der richtige Pfahlbürger entweder gar nicht oder nur mit dem letzten Aufgebote eines Quentleins unbeirrten Menschenverstandes zu fassen vermochte, hat allmählich wohl auch zu jener schiefen Beurteilung des Menschen Reger Veranlassung gegeben. Es ist keine Frage — der Künstler bewegte sich in Extremen. Reger, der von Jugend auf gewohnt war, jeden Pfennig umkehren zu müssen, bevor er ihn ausgab, unterstützte später arme Musiker und zahlte (in Meiningen) Orchestermitgliedern Zulagen aus der eignen Tasche. Er, der feinstfühlenden Künstler einer, war sich seines Wertes voll bewußt, schrieb aber, total unbekümmert um den etwa drohenden Rechtsanwalt, als Antwort auf absprechende Beurteilungen seiner Kompositionen oder reproduzierenden Leistungen dem betreffenden Misse-

täter Briefe, ja sogar offene Postkarten, die von rücksichtsloser Grobheit strotzten und durch die Fülle von Verbalinjurien eine besondere „persönliche Note" empfingen. Auch musikalische Polemik lief mit unter; bekannt sind die beiden Themata S—C—H—A—F und A—F—F—E (aus der C-Dur-Klavier-Violinsonate), die er, gewiß bei der Niederschrift hocherfreut grinsend, einem Leipziger Kritiker S. (d. h. nicht mir) widmete. Der eine Reger verbrachte lange Nachtstunden bei gewaltigem Zechgelage, der andere schob ein fertiggeschriebenes Partiturblatt zum Trocknen beiseite und schrieb der Zeitersparnis halber unterdessen einen Brief. Ein genauer Sparer, trug Reger seine Kleider, wie weiland Großherzog Carl August, solange, bis sie ihm schier vom Leibe fielen, und konnte arg böse werden, wenn die fürsorgende Gattin sie schließlich beiseite geschafft hatte, der „andere" Reger liebte dagegen, Dinge und Kleinigkeiten wie Messer u. a. gleich dutzendweise einzukaufen, oder hob ewig lange Zeit neue Kleidungsstücke und besonders auch Stiefel auf, bevor er sich zu deren Benutzung endlich entschließen konnte.

Die Regerschen Scherzi charakterisiert durchweg sprühender Humor. Auch im Leben besaß der Meister eine reichliche Dosis dieser werten Gottesgabe. „Als der liebe Gott den Humor austeilte, hab' ich zweimal ‚Hier!' geschrien," sagte er einmal schmunzelnd. Von Witzen, Wortspielen und allerhand Ulk war er ein großer Freund. Ebenso „veralberte" er sich selbst oft und gern, und zeichnete sich auf der Reise als „Akkordarbeiter" ins Fremdenbuch ein. Doch war er stark empfindlich, wenn er selbst 'mal über Maß angeulkt wurde. Nur ein ihm ganz Vertrauter durfte solches wagen. Als Brahms einmal beim Eintritt in einen (Leipziger) Konzertsaal eine seiner Streichquartettpartituren zum Kauf angeboten wurde, sagte er lachend zu dem handelseifrigen Konzertdiener,

er glaube das Werk bereits zu kennen. Reger ging noch weiter, indem er, komisch zürnend und wild aufbrausend, einem Musikalienhändler die Leviten las, daß er Regersche Werke, die doch alle nicht viel taugten, ins Schaufenster ausgelegt habe.

Ein gut Stück oberpfälzischen Bauerntums mochte zeitlebens an Reger haften geblieben sein. Daran änderten auch die späteren Lebensumstände und der Verkehr in den höheren Kreisen der Gesellschaft nicht das mindeste. Entsetzlich grob konnte der Meister werden, lobte man ihn, und vollends etwa gar vor der Öffentlichkeit, ins Gesicht. Da pflegte er sich manchmal selbst nicht mehr zu kennen und die unmöglichsten Dinge wurden Ereignis. Einem am Flügel falsch oder auch nur ein wenig unachtsam die Noten umwendenden Menschen konnte er mit schiefen Blicken fast ermorden und wehe dem, der in seiner Nähe saß und sich nur irgendwie laut bemerkbar machte! So erzählt uns der Schweizer Ernst Isler: „Noch erinnere ich mich gut des ersten Eindruckes von Reger — es war nicht ein sonderlich erfreulicher (nämlich auf der 39. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Basel). Der konträren Stellung seiner Musik gegenüber den meisten an diesem Feste gebotenen neudeutschen sich bewußt, und aus innerer Abneigung, kehrte Reger als Zuhörer in einer Aufführung herausfordernd seinen Stuhl um, seinen breiten Rücken dem Podium zuwendend. In der Kirchenmusikaufführung im Münster, als Karl Straube Regers Orgelphantasie (op. 27) über „Ein' feste Burg ist unser Gott" und op. 57, die sogenannte „Inferno"-Phantasie, in souveräner Weise spielte, lehnte er sich oben über die Orgellettnerbrüstung und blickte recht bewußt in den dicht besetzten Kirchenraum hinunter." In einer thüringischen Stadt (war es Gera oder Greiz?) dirigierte Reger eines seiner Werke. Plötzlich stieg er vom Dirigentenpult herab, nahm rittlings auf dem das Podium umgebenden Geländer

Platz, ließ das Orchester weiterspielen, baumelte mit den Beinen und grinste vergnügt ins Publikum hinab. Solcher mehr oder minder erfreulichen, wahren oder falschen Regergeschichtchen laufen viele um.

Daß sich viele Leute nur zu gern um den lieben Mitmenschen kümmern, mußte ein Mann wie Reger oft genug an sich erfahren. Von Natur zu Geselligkeit aufgelegt, war er häufig im Kreise der Bekannten anzutreffen, wo dann eifrige Trinkstudien gepflegt wurden. Diese Freude an Symposien neidete ihm aber der Spießbürger, ohne zu bedenken, daß der Künstler, der sich so wie Reger ausgab und eigentlich in einer dauernden Arbeitsleistung begriffen war, ganz unbedingt einer zeitweisen Entspannung der Nerven bedurfte, die er eben im Kreise frohgesinnter und ihm zugetaner Menschen zu finden glaubte. Freilich soll er auch in der altdeutschen Kunst des Pokulierens ein Meister gewesen sein. Der Philister aber suchte ihm deshalb etwas am Zeuge zu flicken. Das rechte Wort sprach eine Freundin des Meisters, Frau Edith Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig, aus: „Er (Reger) hatte viele Freunde, ein großer Kreis drängte sich um ihn: in Wahrheit aber gaben ihm Menschen nichts, bedeuteten nichts für ihn, wie er neuen Einflüssen, neuen Eindrücken nicht zugänglich war. Im tiefsten Grunde seines Wesens ist er ein Einsamer geblieben — — ein Einsamer und ein Unglücklicher. Darüber konnten sein derber Humor, seine liebenswürdige Zwanglosigkeit und Heiterkeit nicht hinwegtäuschen; er fühlte deutlich gerade in der Zeit seines ungewöhnlich späten Reifens seine Grenzen, erkannte klar, was ihm versagt geblieben; er kämpfte und rang mit sich und seiner Kunst, fühlte aber, daß er sein Ideal nie verwirklichen würde. Auch hier ist Reger deutsch: schöpferisch und von eisernem Fleiß, kraftvoll und weich, derb, schwermütig und — einsam. Und einsam ist er gestorben . . ."

Eiserner Fleiß war eines der hauptsächlichsten und charakteristischsten Merkmale Regerschen Wesens. Denn dieser gab ihm, wie Schiller einmal zu Körner sagte, nicht nur die Mittel des Lebens, sondern auch seinen alleinigen Wert. Anschaulich schildert uns Regers Schüler Hermann Unger („Max Reger", S. 36ff.) die Arbeitsweise des Meisters:

„Wenn irgendwo das Wort zu Recht besteht: ‚Genie ist Fleiß', so war das bei Max Reger der Fall. Ganz wie Mozart verwahrte er sich gegen die verkehrte Meinung, ihm sei alles auf Grund einer besondern kompositionstechnischen Begabung nur so zugeflogen. ‚Ich habe viel hunderttausend Notenköpfe malen müssen, ehe ich soweit kam, wie ich heute bin,' meinte er einmal. Und während der Arbeit pflegte er öfter tief aufseufzend zu stöhnen: ‚Ja, ihr habt's gut, ich bin ein armes Arbeitspferd.' Ebenso wie für Beethoven war auch für ihn die Hauptschaffenszeit der konzertfreie Sommer, und die Meininger Hofkapelle hatte kaum am 15. April ihre Mitglieder beurlaubt, als Reger am 16. vormittags auch schon pünktlich bei der eignen Arbeit saß. Die Art und Reihenfolge der geplanten Werke war dabei schon aufs genaueste festgesetzt; vielleicht auch die Hauptlinien der Gestaltung.... Während der Arbeit selbst vermochte ihn nichts zu stören; auch darin war er kein Kind seiner Zeit. So schrieb er in München bei offenem Fenster und amüsierte sich darüber, daß aus der Wohnung gegenüber sowie aus dem Erdgeschoß seines Hauses Klavierspiel erklang. In Leipzig komponierte er auf dem Balkon, während unten die Platzmusik ihren Lärm vollführte.... Wie oft saßen wir Schüler neben ihm, während er am Flügel halb improvisierte, halb mit dem Bleistift hastige und nur ihm verständliche Notizen, meist bloß aus Stimme und Gegenstimme bestehend, aufs Papier warf.... Ebenso vorbereitungslos, wie er sie begonnen, vermochte er die Schaffensarbeit auch zu unterbrechen, für Tage

aufhören zu lassen und danach wieder ungehindert fortzuführen. Auch war es durchaus die Ausnahme von der Regel, wenn er an der ins Klavier hinein improvisierten Konzeptfassung bei der Ausarbeitung änderte; meist handelte es sich nur um unbedeutende Kürzungen. Es schien also doch schon in seinem Kopf das Werk festzustehen und nur der notenmäßigen Ausgestaltung zu bedürfen; und es wäre eine glatte Ungerechtigkeit, Reger wegen des handwerksmäßigen äußeren Anscheins den Vorwurf der mangelnden Innerlichkeit beim Abfassen seiner Werke zu machen. Wie genau er das Gesamtstück dem Plane nach in sich trug, ehe er begann, auch nur eine Note niederzuschreiben, geht einmal daraus hervor, daß er von vornherein sogar die entsprechende Anzahl von Notenblättern zusammengelegt und geheftet hatte, dann aber aus der sonst unverständlichen aufenthaltslosen Raschheit der Niederschrift seiner Partituren an Hand der vorerwähnten hieroglyphenhaften Notizen. Bei dieser Arbeit mochte er gern (auch hierin ein unbewußter Nachfolger Mozarts) Geschichten hören. . . .

Äußere Anregungen konnte Reger absolut entbehren; er fühlte sich wohl behaglich in der Natur, er liebte seine bayrischen Berge und liebte vor allem das Meer, das er ein Jahr um das andere aufsuchte, aber ein direkter Weg von der unbelebten Natur zur Inspiration seines Schaffens war nicht zu erkennen."

Regers Leben war gänzlich ausgefüllt von Arbeit, nicht aber durch die ihm von gegnerischer Seite so heftig und beständig vorgeworfene „Vielschreiberei". Eins seiner eignen Worte charakterisiert das — zu einem Kritiker sagte er einmal: „Ja, wissen Sie denn, mein Lieber, was es heißt, produzieren zu müssen? Sich gar nicht retten zu können vor den immer unaufhaltsam auf uns eindringenden Einfällen? Wissen denn das auch wirklich die Herren Kritiker?

. . . Ich glaub' kaum!" Der Meister gehörte eben, gleich einem Mozart, Schubert u. a., zu jenen Menschen, die (goethisch gesprochen) sich nicht eher glücklich fühlen können, als bis ihr unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimmt. —

In regem Umgang stand Reger mit andern Künstlern. Befreundet waren ihm Max Klinger und Richard Dehmel und mit Richard Strauß stand er sich gut. Einem Edward Grieg zugetan wie auch Hans Pfitzner, schätzte er, jeden auf seinem besondern Gebiete, die Leipziger Musiker Arthur Nikisch und Karl Straube aufs höchste ein, jenen als das größte Dirigentengenie der Zeit, diesen als einen gewaltigen Orgelkünstler. Man ist soweit gegangen, in gehässigster Weise Reger der Unbildung zu zeihen. Aber widerspricht dem nicht schon diese kleine Auswahl großer Namen, deren Träger zur Elite der Kunst gehören? Ist wirklich anzunehmen, daß sie sich zu irgendwelchem Verkehr, gar nicht zu reden von einem engeren freundschaftlichen Verhältnis, mit einem „ungebildeten Musikanten" herbeigelassen haben würden? Reger hatte viel unter mißgünstiger Nachrede zu leiden, und hieraus schrieb sich ganz natürlicherweise allmählich sein zu Mißtrauen neigendes Wesen her, das noch eine besondere Steigerung und Nuance erfuhr durch jene, die sich nicht entblödeten, seine Güte grenzenlos bis aufs letzte auszunutzen, so daß er, der immer Hilfsbereite und Gutmütige, häufig genug in Versuchung geriet, am lieben Nebenmenschen zu verzweifeln.

Weitere Einblicke in das Wesen Max Regers gestatten seine politischen und religiösen Anschauungen. Erstere bezeichnet Hermann Unger treffend als demokratischen Liberalismus, obwohl er keineswegs die Verdienste der monarchischen Regierungsform um die künstlerische Kultur unterschätzte. Im Besitz von höfischen Titeln und Auszeichnungen, legte er doch auf Ehrungen solcher Art kaum viel Wert, sondern ging

in der Beurteilung eines Mannes nur nach seiner persönlichen Tüchtigkeit und Leistung. — Schon oben wurde auf die Tatsache hingewiesen, in wie hohem Grade Reger den Choral der protestantischen Kirche schätze und liebte, der ihn ja so oft zu eignem Schaffen inspirierte. Er wahrte sich also die Freiheit des geistigen Horizontes unbeschadet seiner engeren Zugehörigkeit zum katholischen Bekenntnis, das ihn auch nicht abhalten konnte, eine Protestantin zu heiraten, obwohl ihn das auch in Differenzen mit den streng katholischen Mitgliedern seiner Familie brachte, denn seine bigotte Mutter war die Base eines Jesuitenpriesters. Brauch und Form seiner Kirche waren ihm mit der Zeit gleichgültig geworden, aber um so bereitwilliger und aufnahmefähiger kam er den Einflüssen der Mystik entgegen, wie sich solche denn auch in der Folgezeit in vielen seiner Kompositionen bedeutsam empfinden lassen.

Über den Lehrer Reger zu reden, gebe ich einem seiner talentvollsten Schüler, dem Stuttgarter J. Haas, das Wort: „‚Die meisten jungen Komponisten sind der Meinung, modern komponieren heißt, möglichst viel Dissonanzen in einen Satz zu pressen. Das ist falsch. Eine Dissonanz hat nur dann einen Sinn, wenn ihr eine Konsonanz folgt. Sie können die unglaublichsten Dissonanzen schreiben, aber Sie müssen sie lösen können'. — So ungefähr lauteten die Worte, die der Meister Reger immer und immer wieder seinen Schülern predigte. Das ist das einzige harmonische Gesetz, das ich aus Regers Munde kenne. Enharmonik in der Modulation bezeichnete er als Mechanismus. Vom verminderten Septakkord wollte er auch nichts wissen. Am meisten profitierte man bei ihm durch seine harmonischen Korrekturen, die er ohne jede Erklärung machte. Es war ein Lehren ohne Worte, ein Lehren durch Beispiel, durch Vormachen. Ich glaube nicht, daß Reger über die Gesetze seiner Harmonik sich klar

war. (?!) Dieses tut jedoch seiner Größe keinen Eintrag; im Gegenteil, es ist ein neuer Beweis für seine geniale Schöpferkraft. Nur das Genie ist imstande, so Großes unbewußt zu schaffen." —

Reger war, nach der Aussage Hermann Ungers, überhaupt mehr Freund als Magister, mehr Berater als Gesetzgeber, „wie er auch selbst sich nicht scheute, diesen oder jenen Schüler zum Zeugen seines eignen Schaffens und dessen Problemen technischer Art zu machen, ja sogar ihre Meinung gelegentlich anzurufen." Vor allem verlangte er vom Schüler die Fertigkeit in der Handhabung des vierstimmigen reinen Satzes und prägte ihm unausgesetzt und unermüdlich den Satz ein, Kunst sei Können, ebenso den andern, daß Begabung verpflichtet. Auch unterließ er selten die Mahnung, der Schüler möge endlich sich selbst, nicht aber immer nur „Reger schreiben", und erinnerte an das Beispiel so großer Meister wie Beethoven und Brahms, die sich immer aufs neue die Wiederaufnahme kontrapunktischer Studien in aller Strenge angelegen sein ließen. Eine Frucht seiner Lehrtätigkeit waren die Beiträge zur Modulationslehre, die im Verlage von C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig erschienen. Das kleine Büchlein ist völlig auf die Praxis eingestellt und enthält hundert Modulationsbeispiele, die, stets im Umfang von drei Takten gehalten, den schnellsten Übergang von einer Tonart in die vorgesetzte andere einhalten. Von C-Dur und A-Moll aus wird in 85 Beispielen nach sämtlichen Dur- und Molltonarten moduliert, und hieran schließen sich dann noch Modulationen von weniger gebräuchlichen Tonarten an. Die Anwendung der Enharmonik wird vermieden; die Beispiele sind durch Umdeutung der Tonika, Ober- und Unterdominante kadenzmäßig gebildet und betreffs Bündigkeit und Logik kaum zu übertreffen. Den Beispielen ist eine kurze, deutliche Erklärung beigegeben. In der Vorrede betont der Verfasser noch ausdrücklich, daß er mit

seinem Büchlein hoffe, „an der Zerstreuung des schier undurchdringlichen Nebels, der trotz der vielen seelischen und inneren Erlebnisse leider noch in manchen Köpfen herrscht, kräftig mitzuwirken".

Als Lehrer wies Reger unermüdlich auf die absolute Kenntnis, Beherrschung und Benutzung der Form hin. Lehrreich ist in dieser Beziehung die Stelle eines an den Verfasser dieses Buches gerichteten Briefes (Leipzig, 5. Dezember 1910), wo der Meister sagte: „Es dringt doch jetzt allgemach die Ansicht durch, daß gerade ich unter den lebenden Komponisten es bin, der die größte Fühlung mit den alten Meistern hat; daß meine Harmonik, die so oft als ‚gesucht', ‚verrückt' 2c. 2c. 2c. verlästert wird, doch eben auf Grund der Erkenntnis der alten Meister beruht, diese ‚vorläufig paradoxe' Behauptung wird die Zukunft in wenigen Jahren zur Wahrheit machen! Wir sind jetzt in einer Zeit der ‚Nicht-Könner'. Das, was jetzt geschrieben wird, krankt zu 99 Prozent an der Farbe; die Leute wollen malen, können nicht ‚zeichnen'. Die Verachtung des ‚Handwerks' hat böse Früchte gezeitigt; man sieht das auch überall ein; daher die Anteilnahme an Reger; als ich auf diese Gefahr vor zehn Jahren aufmerksam machte, wurde ich als ‚Idiot' verschrien. Leute, die Brahms z. B. vor zehn Jahren als ‚dummen Jungen' ansahen, kommen jetzt zu mir und versichern, daß ich vor zehn Jahren das Richtige ausgesprochen habe, daß der Fortschritt nicht auf der Linie Liszt—Strauß geht, sondern auf der Linie Bach—Beethoven. Ich könnte Ihnen da Namen nennen, die Sie höchst merkwürdig berühren würden. Ich fasse auch in diesem Sinne meine Tätigkeit als Lehrer am Konservatorium auf; ich unterrichte höchst frei, aber ich mache die jungen Leute stets mit größtem Nachdruck auf die Gefahren aufmerksam, wohin uferloses, formloses Musizieren führen muß."

Dieser konservative Zug liegt trotz aller modernen Harmonik und Rhythmik auch in Max Regers Werken selbst und bestimmt zunächst besonders deren Gestaltung. Ohne Frage bildete er in des Meisters Lehrweise kein retardierendes, wohl aber ein prophylaktisches Element gegenüber denjenigen, die sich kopfüber in den Farbentopf des musikalischen Modernismus zu stürzen nur zu sehr willens waren. Denn der Impressionismus und die Richard Strauß-Nachfolge hatte in den Köpfen nicht weniger jugendlicher Stürmer und Dränger nicht allein manche Überspannung der Anschauung vom Wesen der Musik, sondern auch totale Verwirrung hervorgerufen. Und viele wollten nun — oft auch aus reiner Unkenntnis der kompositorischen Technik, von Erfindung und Melodie, von Thematik und in sich geschlossener Tonalität kaum oder gar nichts mehr wissen. Sie beliebten häufig, gewisse Vorzüge und Mittel, die Erhöhung der orchestralen Leistungsfähigkeit und die reichere Ausnutzung tonmalerischer Wirkungen und die erweiterte Möglichkeit des tonlichen Kolorits, für die Sache selbst zu nehmen.

Dem trat Max Reger als Lehrer und Meister mit Recht entgegen, indem er immer und immer wieder auf die großen Vorbilder der Vergangenheit hinwies, auf den geschichtlichen Entwickelungsgang, den die Musik von Bach an bis zu Brahms gemacht hatte.

Von der Regernachfolge.

Regers Nachfolger waren zumeist Angehörige seines Schülerkreises. Sehr scharf sagt Walter Riemann (Die Musik der Gegenwart, S. 169), man erkenne „die Regerschule schon an Eigenheiten der Schreibweise im äußeren Notenbilde, an der Pflege älterer, teilweise vergessener Formen; an der Überladung und sprunghaften Entwickelung des Satzes, am Mangel an konzentrierter und plastischer Gestaltung (?), am Übermaß von Vortragszeichen und eingeklammerten Versetzungszeichen, an dem bunten, allzu bunten Stilmuster von Regers Modulation, Harmonik und Kadenzierung, dessen unorganischer Eindruck mit verkleinerter Form und auf verkleinertem Raum wächst. Sind es Norddeutsche, so tritt Brahms, sind es, wie's meist der Fall, Süddeutsche, so treten Liszt, Wagner, Thuille und Richard Strauß zu Brahms und Reger. Es wird von ihrer innern Gesundheit und Selbstkritik abhängen, ob diese jungen Talente sich langsam selbst finden, oder in Regers Nachfolge und Nachahmung steckenbleiben."

Unter den direkten Regerschülern ist der am 19. März 1879 zu Maihingen in Bayern geborene jetzige Stuttgarter Akademieprofessor Joseph Haas gewiß kein Nachahmer, sondern vielmehr ein bewußter Nachfolger auf dem von seinem Meister ehedem begangenen Pfade. Unter seinesgleichen ist dieser Künstler unfraglich der bedeutendste. Anfangs Lehrer, betrieb Haas das Studium der Musik eifrig und wurde hierzu auch durch den Münchener Adolf Sandberger angeregt, dem er ein reichlich jugendlichen Sturm und Drang

verratendes Werk, eine symphonische Dichtung für großes Orchester, unterbreitet hatte. Ein wirklich geregelter Theorieunterricht begann jedoch erst in späterer Zeit. Haas wurde (in München) Max Regers Schüler und studierte nach dessen Wegzug aus der bayrischen Residenz unter seiner Anleitung in Leipzig weiter, wo ihm für eine Komposition der Preis der Arthur Nikisch-Stiftung zuteil wurde. Während der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikervereins wurde Haas mit dem Direktor des Konservatoriums in Stuttgart bekannt, Max Schillings, der ihn nach Salomon de Langes Tod 1909 als Lehrer der Komposition verpflichtete. Haas war bisher vorzugsweise auf dem Gebiete der Kammermusik tätig, schrieb aber auch Werke für Orchester (Variationen), Orgel, Chor und Klavier und veröffentlichte auch einige lyrische Hefte. Der Künstler ist ein sehr geistreicher Charakteristiker, dem reiche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und ein oft sehr eigenartig sich ausprägender Humor zur Verfügung stehen. In den oben erwähnten Variationen über ein altdeutsches Volkslied mit abschließendem Rondo wie auch in der Serenade für Orchester lassen sich verschiedene Verbindungslinien auffinden, die hinüberführen auf Richard Straußsches Gebiet.

Bei Joseph Haas machte Hermann Unger (geb. 26. Oktober 1886 im sächsischen Kamenz) seine ersten Studien und ging dann nach Meiningen zu Reger, dessen Unterweisung er während der Jahre 1911 bis 1913 genoß. Von Unger erschienen Klavierminiaturen, Lieder für eine Singstimme wie auch für Chor, ferner Kammermusik, eine Bühnenmusik zu Hofmannsthals „Tod und Tor", ein orchestrales Triptychon „Nacht" und eine „Phantastische Suite" („Alb", „Gnom", „Erotikon"), ein Japanisches Liederspiel für gemischten Chor und Orchester und „Gott und Bajadere" für eine Sprechstimme, Chor und Orchester (nach Goethe). Ähn-

lich wie Joseph Haas sich später Richard Strauß anschloß, so wandte sich Unger der Muse eines Debussy und anderer Vertreter der neufranzösischen, impressionistisch gehaltenen Romantik zu, ohne sich darum von Reger abzukehren. Unfraglich gehört Hermann Unger, der in Köln als Mitredakteur der Rheinischen Theater- und Musikzeitung wirkt, zu den interessantesten musikalischen Charakterköpfen der Gegenwart.

Noch andere Regerjünger sind nennenswert: z. B. Roderich von Mojsisovics (geb. 10. Mai 1877 in Graz), der sich nach verschiedenen Seiten hin betätigte, eine symphonische Dichtung und mehrere Symphonien, Werke für die musikalische Bühne (die beiden Opern „Tantchen Rosmarin", nach Zschokke, und „Die beiden Dominos"), Melodramen, dann Werke für Orgel, Kammermusik, Chor mit Solis und Orchester, für Klavier allein und musikalische Lyrik schrieb und nach manchen Wanderfahrten im In- und Auslande seit 1912 Direktor des Steiermärkischen Musikvereins in seiner Vaterstadt Graz ist. Wie Hermann Unger betätigte sich auch von Mojsisovics literarisch und widmete, gleich jenem, dem Meister Max Reger eine Monographie.

In Deutschlands Norden verhältnismäßig noch weniger bekannt ist der schwäbische Lehrersohn Gottfried Rüdinger, der, am 23. August 1886 zu Konstanz geboren, zu München und Eichstätt Philosophie und Theologie studierte, um sich, angeregt durch den Eichstätter Domkapellmeister Dr. W. Widmann, 1907 ganz der Musik zuzuwenden. Er studierte unter Reger am Konservatorium zu Leipzig und lebt in München; in Berg am Laim dirigiert er eine a capella-Chorvereinigung. In seinen Werken (für Klavier, Chor, Kammermusik, Orchester; auch Einzellieder u. a.) bekennt sich Rüdinger gleich Mojsisovics steter und strenger zu seinem großen Meister, eine auf sich zurückgezogene Natur mit ausgesprochenen poetischen Eingebungen.

Ein anderer bayrischer Regerschüler ist Hugo Daffner, der, in München am 2. Juli 1882 geboren, zuerst an der dortigen Akademie studierte und später noch Privatschüler von Reger wurde. Daffner trat als Komponist und Musikschriftsteller hervor. Wie bei allen Regerschülern, liegt der Schwerpunkt auch des Daffnerschen musikalischen Schaffens in der Kammermusik-, Klavier- und Orgelkomposition. Außerdem veröffentlichte der Künstler dreihundert Lieder für eine Solostimme mit Klavierbegleitung und drei musikalische Bühnenwerke („Macbeth", „Truffaldino" und „Der eingebildete Kranke"), schloß sich eng an seinen Lehrer an und hatte manche bemerkenswerten Erfolge zu verzeichnen.

Als Alumnus der Leipziger Schola Thomana empfing der am 20. März 1883 im sächsischen Dohna geborene Regerschüler Karl Hasse seine ersten musikalischen Anregungen. Er widmete sich dem Musikstudium in Leipzig und München und wurde in letzterer Stadt Schüler Regers. Nach wechselnder Wirksamkeit in Heidelberg, Chemnitz und Osnabrück folgte Hasse (1919) dem Rufe als Universitätsmusikdirektor nach Tübingen. Den Hauptbestandteil seiner bisher veröffentlichten Werke bilden zwei Sonaten für Orgel, denen sich noch andere wie eine Streichorchesterserenade, eine „Suite in alter Form" für Orchester, sinfonische Variationen über „Prinz Eugen, der edle Ritter", eine Reger-Biographie für die von Strauß-Seidl herausgegebene Sammlung „Die Musik", und eine Ouverture „Aus Kurland" sowie Klaviersachen und geistliche Kompositionen anschließen. Auch bei diesem noch jüngern Meister erinnert, laut dem oben angeführten Walter Riemannschen Satze, schon die Pflege älterer Formen und die Beschränkung auf die „absolute" Musik an das Regersche Vorbild.

Schluß.

Die Kunst Max Regers ist von vielen das musikalische Barock genannt und in diesem Sinne abgewiesen worden. Gewiß ist der Vergleich an sich gar nicht so übel. Denn Max Reger umgeht oft und gern die gerade Linie, unterbricht und führt sie dann manchmal mit fast verwunderlicher Launenhaftigkeit weiter. Aber seine Vorliebe für stark ausladende Momente tut doch gute und vornehmlich künstlerische Wirkung und die Hinneigung zu Auflösung in ungeheuer vielseitig gebildetes Figurenwerk wie auch die zuweilen starke Ausnutzung und üppige Verwendung des musikalischen Ornamentes ist stets Beweis künstlerisch reifen Geschmackes. Es gab eine Zeit, da man das Barock in den bildenden Künsten, der Architektur und Malerei, seinem Verdienst nach zu schmälern, ja selbst zu mißachten begann. Aber wie man allmählich hiervon wieder zurückkam, um dann die großen Künstler, einen Bernini und Borromini, einen Rubens und Giordano, aufs neue in ihre Rechte einzusetzen, so wird es mit der Zeit auch Max Reger geschehen.

Das Eine, Große muß ein jeder, mag er nun zur Kunst dieses Meisters stehen, wie immer seine Überzeugung und sein Begehr ist, Reger als ein unvergängliches Verdienst anrechnen: daß er durch Wort und Tat immer und immer wieder, ein rechter getreuer Eckart seiner Kunst, eindringlich vor der großen Gefahr gewarnt hat, die in dem Aufgeben der Form und deren Mißachtung besteht, hierin ähnlich einem ihm geistig Verwandten, dem großen Könner Hugo Kaun. Reger wurde hineingeboren in eine von dem Trium-

virat Hektor Berlioz, Franz Liszt und Richard Wagner sturmbewegte Zeit. Die beiden Erstgenannten waren geistig hochstehende Anreger, dieser erreichte, was er in heißem Ringen Jahrzehnte hindurch angestrebt hatte. An sich etwas Altes und lange bereits Dagewesenes, war um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Programmusik aufs neue als Parole ausgerufen worden. Nach dem Wort Schillers muß alle Erweiterung in der Kunst von dem Genie kommen oder mindestens von einem großen Talent. Indessen bestätigte sich auch die alte Wahrheit, daß „große Talente selten sind, und es selten ist, daß sie sich erkennen". Das bedeutendste Talent der „neudeutschen" Schule war Richard Strauß. Aber er, der anfangs auf den geordneten Wegen des klassizistisch denkenden und empfindenden Johannes Brahms gewandelt war, hatte sich mit dem gesamten Rüstzeug der musikalischen Kompositionstechnik zu versehen gewußt. Viele folgten ihm, bei weitem geringere Könner, die insofern ihr Schaffen auf unsicherem Grunde aufbauten, indem sie Form für Formalismus erachteten und vielfach der irrigen Meinung waren, der dichterische Gedanke, die malerische Vorlage oder auch eine Art mehr oder weniger handlungsreiche Darstellung sogar äußerer Vorgänge gäbe von selbst auch notwendige Form für ihre Erscheinungsweise. Sie besannen sich wohl auf Hans Sachsens schönes und auch wahres Wort, der Künstler solle sich die „Regel" selbst stellen und ihr dann folgen. Nur schade, daß sich eben viele Strauß Nachfolge leistende Pseudo-Modernisten nur zu oft auf ihre eigene Regel nicht besinnen konnten und ihr Schöpferwahn und -traum kläglich zerstob, da sie in Richard Straußens Werken als Vorzüge eben nur das Klangkolorit und die Tonmalerei, also das rein Äußere, nicht aber die inneren Gesetze seines musikalischen Tuns zu erkennen vermochten. Sie konnten daher gar nichts anderes sein und bleiben, als simple Nachahmer und

von vornherein musikalische Makulaturschreiber. Es wiederholte sich hier, in zweiter geschichtlicher Auflage, genau dasselbe, was sich einige Jahrzehnte zuvor im Kreise des großen Franz Liszt ereignet hatte. Denn auch er war viel nachgeahmt, aber oft alles andere als verstanden worden. Beweis hierfür ist die Tatsache, daß die symphonischen Dichtungen, die damals wie Pilze aus der Erde schossen, nur ein ganz ephemeres Dasein hatten und verdienterweise auch nur haben konnten.

Der Tod hat zwischen Max Reger und die musikalische Welt einen größeren Zeitabstand gelegt. Über das Bleibende von Regers Schaffen wird die Geschichte das letzte, entscheidende Wort sprechen. Aber soviel steht fest, daß der Meister in seinen Jüngern wirken wird wie durch sein eignes Beispiel. Was er infolge frühen Abscheidens nicht mehr vollenden konnte — und gewiß hätte er der Welt noch viel zu sagen gehabt! — werden jene weiterführen. Denn, um es mit den Worten eines neueren Kulturhistorikers, Karl Grün, auszusprechen, „die Menschheit ist dazu verurteilt, stufenweise vorwärtszuschreiten, und für ihre edelsten Absichten in der Bescheidenheit Buße zu tun. Aber jede zurückgelegte Stufe gibt der folgenden ihr mot d'ordre; wie von einer Sehergabe über das eigene Wollen hinausgerückt, verkündet selbst der Abschließende, sich Beschränkende die Aufgabe der Folgezeit."

Ein solcher Seher war der Künstler Max Reger.

Regiſter.

Aibl 13.
Augener 13.

Bach, J. S. 11 f. 17 f. 20 f. 28. 31. 33. 40 f. 43 ff. 52. 64. 66 f. 78. 87 96. 114 f.
— K. Ph. E. 82.
Bagiansli, E. v. 23.
Beethoven 11 f. 16. 18. 20 f. 27. 33. 42 ff. 55 f. 62. 64. 69. 103. 109. 113 f.
Benoit, P. 48.
Berger, W. 25.
Berlioz 77. 121.
Bertini 21.
Böcklin 89 ff.
Bote und Bock 14.
Boelitz, M. 99.
Brahms 12 f. 18 f. 26. 28. 32. 34 f. 38 ff. 43. 45. 55. 57. 64. 68 f. 71. 76. 78. 84. 96. 103 f. 106. 113 ff. 121.
Brandes, Literarhiſtoriker 33.
— Muſiker 35.
Breughel 91.
Brouwer 91.
Bruckner 11. 17. 22. 26. 36. 104.
Bülow, H. v. 22. 25.

Chopin 16. 44.
Clementi 21.

Daffner, H. 119.
Dante 50 f. 90.
Debuſſy 29. 89. 118.
Dehmel, R. 111.
Dukas 29.

Eichendorff 87 f. 102.

Fétis 31.
Forberg 14.
Franck, C. 48.
Frank, Seb. 8.

Goethe 8. 26 f. 70. 83.
Gottſchalg, Kantor 52.
Grieg 111.
Grondona 92.
Grün, K. 122.

Haas, J. 112. 116 f.
Händel 40. 87.
Hanslick 11.
Haſſe, K. 119.
Hauptmann, G. 97.
Havemann, G. 66.
Haydn 76.
Hebbel 102.
Hehemann 95.
Heß, L. 31.
Hiller, J. A. 79 ff.
Hofmannsthal 33. 117.
Huber, H. 89.

Ibſen 97.
Indy, V. d' 89.
Isler, E. 8. 107.
Junck, V. 82. 85.

Kaun, H. 120.
Kirchner 28.
Klengel, J. 68.
Klinger, M. 111.

Lange, S. de 48. 117.
Lauterbach u. Kuhn 14.
Leßmann, O. 32.
Leuckart 114.

Lichtenberg 15.
Lindner, Ad. 21 ff. 98. 104.
Liszt 11. 21. 26. 30. 32. 48. 52. 77. 85. 100. 114. 116. 121 f.

Mahler 36.
Marteau, H. 72.
Mattheson, Schriftsteller 93.
Mendelssohn-Bartholdy, E. 108.
— — F. 16.
Mojsisovics, R. v. 118.
Mozart 8. 16. 93. 96. 109 ff.
Muther 33.

Nietzsche, F. 97.
Nikisch, A. 24. 73. 79. 88. 91. 111. 117.

Peters 14.
Pfitzner 112.

Ravel 29. 89.
Reger, Gesangsmusik 96 ff.
— Kammermusikwerke 55 ff.
— Klavierwerke 37 ff.
— Orchesterwerke 76 ff.
— Orgelwerke 46 ff.
— Lehrtätigkeit 112 ff.
— op. 1 D-Moll-Sonate 13. 55 f.
— op. 3 D-Dur-Sonate für Klavier u. Violine 56.
— op. 5 F-Moll-Sonate für Cello u. Klavier 56.
— op. 6 Drei gemischte Chöre 98.
— op. 7 Präludium, Fuge, Melodie u. Doppelfuge über eine Melodie des gregor. Chorals für Orgel 48.
— op. 9 Walzerkapricen für Klavier 39.
— op. 10 Deutsche Tänze für Klavier 39.
— op. 13 Lose Blätter für Klavier 39.
— op. 16 E-Moll-Suite für Orgel 48.
— op. 18 Aus der Jugendzeit (Klavier) 39.
— op. 20 Fünf Humoresken für Klavier 38.
— op. 21 Hymne an den Gesang (für Orchester u. Männerchor) 98.
Reger, op. 22 Walzer für Klavier 39.
— op. 24 Sechs Klavierstücke 37.
— op. 26 Sieben Phantasiestücke für Klavier 37
— op. 27 Phantasie über „Ein feste Burg" für Orgel 23. 49. 107.
— op. 28 G-Moll-Sonate für Cello u. Klavier 56.
— op. 32 Charakterstücke für Klavier 38.
— op. 33 Fis-Moll-Sonate für Orgel 52.
— op. 34 Scénes pittoresques (für Klavier) 39.
— op. 35 Lieder 97.
— op. 36 Bunte Blätter (für Klavier) 37.
— op. 37 Lieder 97.
— op. 38 Sieben Männerchöre a capella 98.
— op. 39 Drei sechsstimmige Chöre 98.
— op. 40 Zwei Choralphantasien für Orgel 49.
— op. 42 Vier Soloviolin-Sonaten 56. 66. 74.
— op. 44 Zehn kleine Vortragsstücke (für Klavier) 37.
— op. 45 Intermezzi (für Klavier) 38.
— op. 46 B-A-C-H-Phantasie und Fuge für Orgel 52.
— op. 49 Zwei Sonaten für Klarinette 57.
— op. 50 Violinromanzen 58.
— op. 51 Lieder 97.
— op. 52 Drei Choralphantasien für Orgel 50.
— op. 53 Silhouetten (für Klavier) 38.
— op. 54 Zwei Streichquartette 58.
— op. 55 Lieder 97.
— op. 57 Inferno-Phantasie für Orgel 50 f. 107.
— op. 58 Burlesken (für Klavier) 39.
— op. 59 Zwölf Stücke für die Orgel 52.
— op. 60 D-Moll-Sonate für Orgel 53.
— op. 62 Lieder 97.

Reger, op. 63 Monologe (für Orgel) 53.
— op. 64 C-Moll-Quintett für Klavier u. Streichinstrumente 55.
— op. 65 Zwölf Stücke (für Orgel) 53.
— op. 66 Lieder 97.
— op. 67 52 Orgelvorspiele 53.
— op. 70 Lieder 97.
— op. 71 Gesang der Verklärten (fünfstimmiger Chor) 99.
— op. 72 C-Dur-Sonate für Violine u. Klavier 51. 69 ff. 106.
— op. 73 Variationen u. Fuge für Orgel 51.
— op. 74 D-Moll-Streichquartett 64 ff. 74.
— op. 75 D-Moll-Streichquartett 59.
— op. 76 Schlichte Weisen (60 Lieder) 97.
— op. 77 D-Dur-Serenade und A-Moll-Streichtrio 59 ff.
— op. 78 F-Dur-Cellosonate 67.
— op. 79 Sachen für Violine u. für Cello 67.
— op. 79 B Dreizehn-Choralvorspiele für Orgel 53.
— op. 80 Zwölf Orgelstücke 53.
— op. 81 Variationen mit der Fuge über ein Thema von J. S. Bach (für Klavier) 40.
— op. 82 Aus meinem Tagebuch (für Klavier) 40.
— op. 83 Acht Gesänge für Männerchor 99.
— op. 86 Variationen f. Klavier 41.
— op. 87 Sachen für Violine und für Cello 67.
— op. 88 Lieder 98.
— op. 89 Vier Sonaten für Klavier 40.
— op. 90 Sinfonietta 76 f. 79.
— op. 91 Präludien u. Fugen für Streichinstrumente 66.
— op. 93 Suite im alten Stil 67.
— op. 95 Serenade in G-Dur 77 ff.
— op. 96 Introduktion, Passacaglia u. Fuge für Klavier 41.
— op. 98 Lieder 98.
Reger, op. 99 Sechs Präludien und Fugen für Klavier 42.
— op. 100 Variationen mit Schlußfuge über ein lustiges Thema v. J. A. Hiller 79 ff.
— op. 101 A-Dur-Konzert für Violine u. Orchester 72.
— op. 102 E-Moll-Trio 68 f.
— op. 103 A D-Moll-Suite 67.
— op. 104 Lieder 98.
— op. 107 B-Dur-Sonate für Klarinette 57.
— op. 108 Symphonischer Prolog zu einer Tragödie 29. 81 ff.
— op. 109 Streichquartett Es-Dur 61. 74.
— op. 111 Drei Gesänge f. Frauenchor 99 f.
— op. 112 Die Nonnen (für Chor u. Orchester) 99.
— op. 113 Klavierquartett D-Moll 61 ff.
— op. 114 Konzert für Klavier u. Orchester 42.
— op. 115 Episoden für Klavier 40.
— op. 117 Präludien u. Fugen f ür Streichinstrumente 66.
— op. 118 F-Dur-Sextett 72.
— op. 120 Lustspielouverture 85 f.
— op. 121 Fis-Moll-Streichquartett 61. 63. 74.
— op. 123 Konzert im alten Stil 87.
— op. 125 Eichendorff-Suite 87.
— op. 126 Römischer Triumphgesang (für Chor u. Orchester) 99.
— op. 127 Introduktion, Passacaglia u. Fuge für Orgel 52.
— op. 128 Böcklin-Suite (Vier Tondichtungen für großes Orchester) 29. 89 ff.
— op. 129 Neun Stücke für die Orgel 53.
— op. 130 Ballett-Suite 29. 91 f.
— op. 131 A Präludien u. Fugen für Streichinstrumente 66.
— op. 132 Variationen u. Fuge für Orchester über ein Thema von Mozart 93.

Reger, op. 134 Variationen und Fuge über ein Thema v. G. Ph. Telemann 43.
— op. 137 Zwölf geistliche Gesänge 98. 102.
— op. 138 Acht geistliche Chorlieder 27.
— op. 140 Vaterländische Ouverture 95.
— op. 142 Fünf neue Kinderlieder 98.
— op. 143 Träume am Klavier 40.
— op. 145 Orgelstücke 54.
— op. 146 A-Dur-Quintett 57.
— D-Moll-Phantasie u. Fuge für Orgel 54.
— Bearbeitung von 13 Choralvorspielen Joh. Seb. Bachs 44.
— Spezialstudien über Chopinsche Werke 44.
— Vier Spezialstudien für die linke Hand 45.
— Sechs Solosuiten für Cello u. für die Bratsche 66.
— Zwei Präludien u. Fugen für Streichinstrumente 66.
— Vier Choralkantaten zu den Hauptfesten des evangel. Kirchenjahrs 100 f.
— Der 100. Psalm 101.
— Motetten 101.
— Zwei Gesänge für eine Solostimme, gem. Chor u. Orchester 102.
— Beiträge zur Modulationslehre 113 f.
Reinecke, C. 24.
Reubke, J. 48.
Rheinberger 47.
Riemann 21 f. 28. 116. 119.
Rüdinger, Z. 118.

Sandberger, A. 116.
Schiller 26.
Schillings 117.
Schubert 16. 22. 39. 104. 111.
Schumann 19. 28. 34. 52. 57. 96. 99. 104.
Shakespeare 70.
Siegel 14.
Simrock 14.
Sombart 33.
Spiro 35.
Steinbach, F. 25.
Straube, K. 52. 107. 111.
Strauß, R. 13. 26. 29. 32 ff. 47. 72. 77. 85. 104. 111. 141 ff. 121.

Telemann, G. Ph. 43.
Teniers 91.
Thuille 116.
Tieck 14.

Unger, H. 8. 75. 109. 111. 113. 117 f.

Vesper, W. 98.
Volkelt, Joh. 83. 91.

Wahner, R. 11. 26, 29. 36. 85. 96. 104. 116. 121.
Weingartner 89.
Widmann, W. 118.
Wolf, H. 96. 104.
Wolfrum 17.
Wollgand, E. 68.

Eine Reihe Biographien

herausgegeben von Dr. Johs. Hohlfeld

Leopold Rankes Leben und Wirken

Von Prof. Dr. Hans F. Helmolt

Mit 18 bisher ungedruckten Briefen, Bildnis und Stammtafel Rankes

Broschiert Mk. 21.–, gebunden Mk. 26.–

Generalfeldmarschall Graf Schlieffen

Sein Leben und die Verwertung seines geistigen Erbes im Weltkriege

Von General
Dr. Frhr. v. Freytag-Loringhoven

Mit Bild und Brieffaksimile

Broschiert Mk. 15.–, gebunden Mk. 20.–

Ferdinand Goetz

Ein deutsches Turnerleben

Von Prof. Dr. Hugo Rühl

Mit Verwendung der eignen Aufzeichnungen des allbekannten Gründers der Deutschen Turnerschaft aus seinem Leben!

Broschiert Mk. 15.–, gebunden Mk. 20.–

Historia-Verlag Paul Schraepler in Leipzig

Deutsche Unternehmungen

Eine Sammlung wirtschaftsgeschichtlicher Monographien

Die Geschichte des Norddeutschen Lloyd

Von Prof. Dr. Wilhelm Langenbeck

Mit einem Vierfarbendruck

Broschiert Mk. 14.–, gebunden Mk. 18.–

Die Kruppwerke

Geschichte eines Weltunternehmens

Von Gustav Koepper

Mit einem Vierfarbendruck

Broschiert Mk. 16.–, gebunden Mk. 20.–

Geschichte der Pianofortefabrik Julius Blüthner

Ein Beitrag zur Technik des Klavierbaues

Von Max Chop

Professor der Musik

Broschiert Mk. 12.–, gebunden Mk. 16.–

Historia-Verlag Paul Schraepler in Leipzig

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
R25S3

Segnitz, Eugen
Max Reger

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 01 15 09 011 9